

$\text{NU}(\text{e})^{82}$

HEATHER
DOHOLLAU

NU(e)
Numéro 82

Numéro coordonné par
Clémence O'Connor



Clémence O'Connor, Introduction.....	7
Suzanne Allaire et Clémence O'Connor, Entretien avec Heather Dohollau	17
Michael Bishop, Sept poèmes pour Heather.....	27
Clémence O'Connor, Entretien avec Yves Prié.....	39
Tanguy Dohollau et Geneviève Guétemme, Carnet d'images, photographies.....	49
Michael Brophy, Remembrements : Heather Dohollau et « le corps du dehors »...	57
Suzanne Allaire, Le regard intérieur, en viatique de vie	77
Élodie Laügt, <i>La Réponse</i> ou l'a-fidèle a-pesanteur.....	95
Aaron Prevots, Heather Dohollau et Pierre Bonnard : traverser l'intime, vers l'invisible.....	107

Clémence O'Connor, Témoignage aveugle : Heather Dohollau et Giorgio Morandi.....	123
Geneviève Guétemme, Heather Dohollau : les mots-lieux	143



photo © Tanguy Dohollau

Clémence O'Connor,
Université d'Aberdeen

Introduction

Dix ans après la perte de Heather Dohollau, son regard continue d'infléchir celui de ceux et celle qui la lisent : ce numéro de *Nu(e)* s'en porte témoin. L'œuvre de Heather Dohollau (douze recueils de poésie, un roman et un livre d'essais consacrés principalement à Rilke et aussi à Jouve, Segalen et Trakl, publiés chez Folle Avoine depuis les origines de la maison d'édition) irrigue de sa vision particulière les grandes interrogations de la poésie de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e – celles du lieu et de la mémoire, de l'exil et de la perte, des langues et du langage, des mots et du réel dans un monde où tant le sujet que l'écriture renoncent aux fondements stables. Cette œuvre fait dialoguer poésie et arts visuels, rejoue la place de la langue poétique dans la pensée philosophique. Parmi ceux qui ont reconnu son importance, on compte Derrida, Jouve, Bonnefoy, Gaspar et Stétié. Deux colloques internationaux et leurs actes lui ont été consacrés¹. S'y ajoutent de nombreux articles, un ouvrage à paraître et un remarquable portrait filmé de la poète².

Née au Pays de Galles en 1925, Heather Dohollau a vécu en Bretagne à partir de 1951 et jusqu'à son décès en 2013. Passant d'une région linguistiquement plurielle à une autre, elle fait du français sa langue d'écriture principale dans les années soixante, avant d'effectuer un retour tardif vers l'anglais, principalement à travers sa pratique de la traduction. Cet entre-deux linguistique nourrit son rapport à l'écriture, où il s'agit de cultiver une certaine lenteur ou résistance, une certaine « difficulté » comme l'appelle la poète, où les mots donnent « la mesure d'une distance vraie », retrouvant pleinement leur présence, leur matière sonore et leur forme presque tangible sur la page, créant ainsi à même le français une langue comme étrangère, avec Proust et du Bouchet³.

¹ Voir Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *Heather Dohollau: L'Évidence lumineuse. Colloque de Cerisy 9-12 juin 2005*, Romillé, Folle Avoine, 2006. Et Ronald Kapla (dir.), *Lignes de vie : Actes du colloque autour de l'œuvre poétique de Heather Dohollau, Saint-Brieuc – 16 et 17 Novembre 1996*, Romillé, Folle Avoine et Ville de Saint-Brieuc, 1998.

² Florence Mahé et Rolland Savidan, *La Promesse des mots* [film DVD], Plérin, RS Production, 2005 ; Clémence O'Connor, *Heather Dohollau: Poetry Between Languages*, Londres, Brill, à paraître.

³ Heather Dohollau, *Le Dit des couleurs*, Romillé, Folle Avoine, 2003, p. 17.

Ses recueils prennent ancrage dans un espace quotidien où les livres, la lumière, les fleurs, la musique sont autant d'offrandes, éphémères et pourtant si réelles qu'on y retrouve un appui face aux absences sous-jacentes qui les sous-tendent. Le monde solitaire mais non solipsiste de ce livre d'heures s'ouvre grand sur les tableaux, les voyages, les rencontres qui le scandent. De par sa musicalité subtile, son rapport au blanc et les autres ressources poétiques que cette écriture déploie « pour soustraire l'arrivée », elle cultive l'ouvert du texte, le témoignage aveugle face à l'altérité irréductible du réel, quelque familier qu'il soit⁴. Ce dernier pourra alors accueillir fugitivement « un interdit frais comme la mer » – qu'il s'agisse d'un rêve où deux générations sont rendues l'une à l'autre, ou d'un passé rendu brièvement accessible à travers, non sa reconstruction détaillée, mais la passerelle fragile d'un bleu ou d'une lumière, comme par effet de rémanence⁵. Ce que les « berceaux transparents » et autres « coupes tremblées » des poèmes laissent poindre, c'est encore le « pur langage » de Benjamin, celui qui se déprend de toute langue : le devenir insoupçonnable d'un texte, « l'herbe transparente d'un semis d'encre » qui resterait à écrire, ou encore l'improbable traduction par les mots de l'immédiateté visuelle du tableau⁶. Voilà peut-être pourquoi Heather Dohollau aime les îles, non seulement Bréhat où elle a passé une vingtaine d'années insulaires ou semi-insulaires et où ses sept enfants ont grandi, mais l'archipel de Venise et d'autres encore. Comme son poème, l'île définit une forme dont la « possession semble possible », mais on n'y reste pas moins « tendu / [v]ers » la mer, vers l'ouvert d'un espace autre⁷. Dans cette tension résident l'espoir et la tâche de « garder l'impossible intact » que Heather Dohollau nous a confiée⁸.

Ce numéro rassemble des images et des textes qui rendent hommage à son œuvre, répondant à son appel pour mieux en faire ressortir les questions, à en laisser parler la richesse et l'ouvert – à commencer par un entretien avec Heather Dohollau elle-même, publié dans sa première édition en 2012 dans la revue *Friches*. Parmi les contributions qui lui succèdent s'essaiment certaines images d'un carnet où Heather Dohollau avait collé des photographies en noir et blanc prises par un ami à Plermont, la maison de Jules Lequier, au début des années 1970, photographies que le carnet met en regard avec des passages manuscrits

⁴ Heather Dohollau, *Un regard d'ambre*, Romillé, Folle Avoine, 2008, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 28, p. 16 ; *Un regard d'ambre*, *op. cit.*, p. 101.

⁷ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, *op. cit.*, p. 27 ; *La Venelle des portes*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

tirés pour la plupart de *La Réponse*⁹. À son tour, on peut espérer que ce numéro permettra un jeu de résonances.

Michael Bishop a été le premier à faire connaître Heather Dohollau en dehors de la France¹⁰. Lui emboîtant le pas, il entreprend ici de traduire ses propres « poèmes pour Heather », la rejoignant ainsi dans l'entre-deux des langues où il nous invite à envisager « une beauté rêvée hors les murs » dans l'ouvert de textes où la trame des mots se desserre de plus en plus, nous laissant entrevoir « le mutant chatolement du réel ».

Revenant sur la « co-naissance », pour reprendre un terme de Michael Brophy, des éditions Folle Avoine et de la publication en français de Heather Dohollau, le poète Yves Prié, qui est également l'auteur d'un essai sur sa « poétique de la lumière », nous fait part dans un entretien de sa trajectoire d'éditeur aux côtés de celle qui a « vécu l'écriture dans un rapport intime à la vie, une aventure engageant l'être¹¹ ».

Le numéro comprend un carnet d'images de Tanguy Dohollau et Geneviève Guétemme, qui est suivi de six essais consacrés à Heather Dohollau. Les trois premiers se distinguent de par leur forte teneur philosophique, tandis que les trois suivants portent sur le dialogue de la poète avec les arts visuels, l'un des plus réfléchis et développés de la période où s'est déroulée sa carrière poétique.

Michael Brophy propose une exploration de l'ouvert perpétuel du corps, du lieu et du poème, « point d'émergence » d'une « unité corporéisée » « que le *poiein* a pour tâche de fixer et de réactiver sans fin comme une sorte de viatique ontologique », mais « dans un enchevêtrement des contraires » qui permette de préserver « l'infinie figurabilité de notre présence au monde », maintenant ouverte la « perpétuation de sa promesse¹² ».

Au « corps du dehors » de l'essai de Michael Brophy répond « le regard intérieur » de celui de Suzanne Allaire, qui elle aussi voit dans la poésie de Heather Dohollau le don d'un viatique, « viatique de vie » ou

⁹ Heather Dohollau, *La Réponse*, Romillé, Folle Avoine, 1982. Les photographies du carnet ont été prises par Clémence O'Connor. L'auteur des photographies de Plermont est inconnu à cette date, la période approximative est indiquée par Tanguy Dohollau.

¹⁰ Voir, par exemple, « Heather Dohollau », dans Ronald Klapka (dir.), *Lignes de vie*, p. 133-48, traduction Jacques Le Louarn ; « Heather Dohollau : Début et fin de la terre », dans Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *L'Évidence lumineuse*, p. 46-58 ; « Heather Dohollau : Écrire le sublime », dans Michael Bishop, *La Grande Arborecence : 17 essais sur la poésie féminine contemporaine*, special issue of *Nu(e)*, n° 81, 2023, p. 160-166.

¹¹ Yves Prié, « Une poétique de la lumière », dans Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *L'Évidence lumineuse*, p. 150-160.

¹² Voir aussi Michael Brophy, « Tracing the Absent Real: The Poetry of Heather Dohollau », *Irish Journal of French Studies*, 8, 2008, p. 109-125. Traduction du titre Clémence O'Connor.

« gué entre le dehors et le dedans » pour une traversée à même le présent d'un « lieu-moment ». Comme dans le titre d'une précédente publication, « Avec Heather Dohollau », elle affirme la présence souveraine de celle dont les poèmes livrent « un temps arraché à l'éphémère », « un temps à tête de Janus, l'une de ses faces tournée vers la vie et l'autre vers la mort¹³ ».

Le thème de la fidélité reste prévalent dans la lecture qu'Élodie Laügt propose de *La Réponse*, lecture qui s'irrigue aux réflexions de Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot, mais aussi aux écrits de Victor Segalen et Heinrich von Kleist, pour mettre en mouvement – comme Heather Dohollau aimait à le faire, jouant de l'exergue – la danse d'une communauté répondant au même appel, celui de « la possibilité d'un “nous” devant le “sans-réponse” ».

Traducteur vers l'anglais de Heather Dohollau, Aaron Prevots présente ensuite sa lecture du dialogue entre Heather Dohollau et Pierre Bonnard dans « Par un froid jour de beau temps », dégageant une commune « méthode lente, patiente, transformatrice, où la perspective frôle le rêve¹⁴. » Tous deux donnent à voir « le contact charnel avec l'espace du dehors, en tant qu'espace vertigineux qui fait partie intégrante de l'intime. »

L'essai « Témoignage aveugle » évoque les textes consacrés à Giorgio Morandi, dont Heather Dohollau avait bien cerné la fibre moderniste. En dialogue avec le secret tel que l'élabore Jacques Derrida, et sa notion d'*invu*, ces textes se rapprochent à tâtons de l'énigme d'une cécité aux fondements même de la vue¹⁵.

¹³ Voir Suzanne Allaire, « Avec Heather Dohollau dans le jardin du temps », dans Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *L'Évidence lumineuse*, p. 132-147, et *Avec Heather Dohollau*, Romillé, Folle Avoine, 2014.

¹⁴ Heather Dohollau, *The Day's Light*, Halifax, VVV Editions, 2022, traductions d'Aaron Prevots.

¹⁵ Voir aussi les publications suivantes de Clémence O'Connor sur Heather Dohollau : « Les Îles d'une écriture », dans Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *L'Évidence lumineuse*, 2006, p. 16-34 ; « Biographie » (avec la participation de Heather Dohollau), *ibid.*, p. 161-4 ; « Translating Non-Figuration: Heather Dohollau's Poems on Pure Visuality », *French Studies*, 64.3, special issue « New ekphrastic poetics », Susan Harrow (dir.), 2010, p. 276-89 ; « “Un manquement comme bien” : The Unsaid as Poetic Resource in Heather Dohollau », *French Forum*, 37, numéro spécial « Poetic Practice and the Practice of Poetics in French since 1945 », Hugh Azérad *et al.* (dir.), 2012, p. 237-255. « Heather Dohollau : la poésie comme “langue inconnue” », in *Traversées poétiques des littératures et des langues*, Cristina Pîrvu, Béatrice Bonhomme and Dumitra Baron (dir.), Paris, L'Harmattan, « Thyse », n° 4, 2013, p. 197-229 ; « Poetry as a Foreign Language in Heather Dohollau and André du Bouchet », *Nottingham French Studies*, 56.2, numéro spécial, « The Multilingual Spaces of French and Francophone Writing », Delphine Grass et Charlotte Baker (dir.), 2017, p. 188-200.

Enfin Geneviève Guétemme, qui en tant qu'artiste a élaboré de multiples projets artistiques d'une grande variété autour de l'œuvre de Heather Dohollau, témoigne de leur travail sur leur livre commun, *Un choix de mots*¹⁶. Elle met en regard ses lectures des poèmes et des encres pour proposer « des lieux à parcourir », « observer la façon dont se déploient la pensée imagée et l'écriture visuelle », et narrer le « rapport charnel qui unit le monde et le langage ».

Les thèmes de l'ouvert, de la fidélité et du regard, tous ancrés dans l'expérience de la perte, jalonnent ces réponses à l'œuvre de Heather Dohollau, autant qu'ils témoignent d'une communauté de lecteurs de tous horizons qui continueront de chercher son regard dans « la lumière qui appelle ou révèle » (Suzanne Allaire).



Remerciements à Béatrice Bonhomme et à l'équipe de NU(e) d'avoir donné lieu à ce numéro ; à Yves Prié, directeur des Éditions Folle Avoine pour son aimable autorisation de reproduire divers extraits de l'œuvre de Heather Dohollau ; à Tanguy Dohollau et Geneviève Guétemme pour leur aimable autorisation de reproduire leurs photographies ; aux contributeurs pour la justesse et la sensibilité de leurs travaux, qu'une grande fidélité a rendue possible ; et à la Faculté de LLMVC de l'Université d'Aberdeen pour son soutien.

¹⁶ Heather Dohollau et Geneviève Guétemme, *Un choix de mots*, Romillé, Folle Avoine, 2002 (épuisé). Geneviève Guétemme a également conçu des montages, puzzles, carnets et cartes postales sur des textes poétiques de Heather Dohollau, dont certains sont reproduits sur le site de Ciel et Terre (<https://www.terreaciel.net/Genevieve-Guetemme-Heather>).



il y a des choses dont je peux
parler le matin.



**Suzanne Allaire et
Clémence O'Connor,**
Entretien avec Heather Dohollau

Saint-Brieuc et Rennes, octobre 2006

Remerciements à *Friches, Cahiers de Poésie Verte* où la première édition de cet entretien a été publiée¹.



Vous écrivez depuis l'enfance, en anglais, mais en 1966, vous faites du français votre principale langue d'écriture et de poésie. Pourriez-vous nous éclairer sur les risques et les promesses de ce choix ?

Beckett répondait « pour faire remarquer moi », où il faut certes voir une boutade, mais aussi une démarche poétique qui l'amenait plus près de son identité d'« étranger », avec le dépouillement de ses ressources linguistiques². Il disait aussi : « chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin³ ». Mais son français et mon français seront toujours un français particulier, sans que les mots bougent.

La difficulté du français crée son entrée. Le problème de sa propre langue, c'est l'absence apparente d'obstacle. Se cogner contre la difficulté est une force et une direction qui peuvent aussi par la suite se transposer dans la « première langue » en augmentant l'attention nécessaire, et permettre de tourner autour de chaque mot, résistant à l'emportement. On peut porter le français comme un vêtement souple. Le « moi » change suivant la langue – du moins son aspect à soi. L'autre langue mène à plus de distance et facilite la vision, « faisant tableau ». Valéry a écrit : « Une difficulté est une lumière. Une difficulté insurmontable est un soleil⁴ ».

¹ La première édition de cet entretien se trouve dans Clémence O'Connor (dir.), « Dossier Heather Dohollau », *Friches*, n° 110, p. 15-35, p. 19-23.

² Cité dans Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p.58.

³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p.63.

⁴ Paul Valéry, *Œuvres*, Jean Hytier (dir.), 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-60, II, p. 795 (tiré de *Mauvaises pensées et autres*).

Est-ce que le français vous semble se prêter à votre poésie ?

Je ne sais pas, je n'ai pas essayé dans une autre langue. Mais je pense que oui. Sa difficulté absolue, et sa discipline – quand je suis consciente de cette dernière – me donnent des paramètres. Elle correspond bien à mon amour pour les noms des choses, qui sont souvent des contenant : les murs, le jardin clos, le berceau, la maison, la coupe... C'est un aspect que je trouve chez Morandi, peintre qui m'est très proche.

Depuis 2000, vous avez repris l'écriture en anglais après certains retours en Grande-Bretagne. Qu'est-ce qui vous a poussé à le faire, et quelle est pour vous la place de vos poèmes en anglais ?

Revenant très tardivement en Angleterre, mais un peu plus longuement, par deux fois, j'ai renoué avec l'écriture, car les sons – la musique – d'une langue font partie du lieu, et cette fois j'avais le temps, pendant et après, de reprendre ma place. Avec sans doute la même voix que celle de mes poèmes en anglais des années cinquante – et même avant, mais il y a peut-être eu un « sea change » dû à mon long séjour dans la langue française.

Vous parlez souvent de vos deux langues d'écriture comme de deux radios sans interférences, et il est vrai que vos poèmes gardent une distinction nette entre le français et l'anglais (rarement présent en épigraphe ou dans le paratexte, et seulement intégré au poème dans quelques cas isolés). Chaque langue est-elle pour vous l'envers de l'autre, quand vous parlez de « la voix retournée » par exemple⁵ ?

La « voix retournée », c'est la voix qui fait retour, qui se retourne comme un gant pour porter sans prendre. Avec, comme entre les langues, ce troisième élément, ce qu'on espère avoir approché – le chemin de crête : on est d'un côté ou de l'autre de cette « volonté de poème » qui reste « à l'horizon des mots⁶ ». Du fait que les deux possibilités existent en moi, elles libèrent l'intentionnalité du poème, même si je ne manie pas les deux langues simultanément.

⁵ Heather Dohollau, « “Londres” », *Matière de lumière*, Romillé, Folle avoine, 1985, non paginé.

⁶ Heather Dohollau, « La vie est-elle une volonté de poème... », *L'Adret du jour*, Romillé, Folle avoine, 1989, non paginé.

*Vous avez des lieux de prédilection : le jardin, l'île, les venelles...
Quelles qualités en eux vous sont nécessaires ?*

D'abord, on y trouve à la fois le clos, l'ouvert, la possibilité de passer de l'un à l'autre. Il y a beaucoup de murs, mais aussi des portes, des fenêtres, autant d'espaces liminaires.

*Vous avez beaucoup voyagé et citez volontiers Joseph Joubert, qui écrit
« Faites-vous d'abord des lieux⁷ ».*

Ce n'est pas la géographie qui fait le lieu, mais une certaine saisie de la durée. Je n'écris presque jamais « pendant » mais au retour, tout de suite après, avec – dans le meilleur des cas – quelques jours d'une petite semaine de matins devant moi et avec de la lumière. J'écris de l'intérieur, pour retrouver les images, les présences qui restent, que je peux transporter sur la page. L'un des critères d'un poème, c'est qu'il me redonne le lieu et l'au-delà du lieu.

Vos poèmes reviennent souvent aux mêmes lieux...

J'aime retourner, comme pendant des années chez des amis en Toscane, et peut-être surtout à Venise. On prend conscience qu'il reste toujours quelque chose de fugitif, d'intact dans un endroit qu'on croit connaître (d'où une douleur et une joie). Nous voyons certaines choses du coin de l'œil ou qui sont occultées, mais qui peuvent se révéler plus tard et resurgir dans la mémoire. Comme dans la pensée chinoise, il faut toujours laisser une pièce ouverte, une part d'inachevé afin de pouvoir trouver ce que l'on n'a pas vu auparavant. De mémoire, on peut retrouver un lieu si on sait qu'on va aussi trouver autre chose. Le retour laisse intacte une autre chance de voir.

Vous écrivez « Ô la beauté de ce que je n'ai pas vu⁸ ». La mémoire n'est donc pas seulement un travail de reconstruction sur fond d'oubli ?

La mémoire n'est pas étanche, mais reste perméable, car la dispersion n'est pas toujours définitive. La mémoire se prolonge dans l'espoir – en

⁷ Joseph Joubert, tiré de André Beaunier (éd.), *Les Carnets de Joseph Joubert*, Paris, Gallimard, 1938, vol. 2, p. 885.

⁸ Heather Dohollau, *Le Dit des couleurs*, Romillé, Folle avoine, 2003, p. 73.

quelque sorte impossible – de redécouvrir aussi ce qui ne fut pas vu. Le passé est toujours à fleur d'un présent qui s'en rappelle. Il peut resurgir comme si l'on poussait une porte. Le passé est devant nous.

Le colloque qui vous a été consacré en 2005 à Cerisy s'intitulait « L'évidence lumineuse ». Dans Une suite de matins, vous affirmez⁹ : « nous avons besoin de tracements / sur nos transparences et d'une / certaine lumière à la fenêtre. » Quelle est cette nécessité qui unit écriture et lumière ?

C'est la lumière qui écrit le poème, celle du matin, qui est d'une grande clarté et d'une grande précision. Écriture et lumière sont simultanées, car j'écris le matin, quand le soleil derrière les arbres projette ses mouvances sur les murs, et les traversées des martinets au printemps. J'ai l'impression d'écrire autrement, plus facilement par beau temps. « [C]omment faire / pour nager sans eau¹⁰ » ?

Écrire, chez vous, est souvent une question de regard, de distance, de point de vue, de lumière. Vous parlez fréquemment de l'écriture en termes visuels. Qu'est-ce que les mots envient aux tableaux ?

Leur immédiateté visuelle, leur surface où l'on touche une profondeur. La peinture est un alambic qui procure une joie, une plénitude physiques. Et puis les tableaux ont leur existence propre. Ils traversent la nuit et le jour, ils continuent à exister sans être vus, et quand nous sommes devant eux nous existons aussi en leur regard. Le temps passe sur eux. Tandis que les mots, eux, ont aussi une existence propre, mais dormante, en puissance, comme les pastilles japonaises de Proust qui deviennent des jardins si quelqu'un leur apporte de l'eau.

Quand vous évoquez une scène de bain de Bonnard, on voit le nu sortir de la baignoire¹¹ : « Plus tard les pieds posés sur le sol de lazulite / Frôlée de mouches d'or elle s'étira dans la grâce / D'un habit d'air royal que nul enfant ne voit ». Ici nous sortons de l'immobilité du tableau et de son cadre ; il y a un après, un en-dehors de la toile. Pouvez-vous nous parler de cette entrée dans la vision des peintres ?

⁹ Heather Dohollau, *Une suite de matins*, Paris, Folle avoine, 2005, p. 28.

¹⁰ Heather Dohollau, *Le Dit des couleurs*, op. cit., p. 43.

¹¹ Heather Dohollau, *L'Adret du jour*, op. cit., non paginé.

Il s'agit d'une certaine empathie avec sa continuité, son mouvement. J'aime percevoir les tableaux de Vermeer comme « les fragments d'un même monde », comme disait Proust. Il y a aussi certaines projections d'un peintre dans un lieu. J'ai retrouvé Poussin un soir à Bréhat dans une lumière où tout s'étage. Bonnard était aussi très présent à Bréhat.

Les artistes qui vous sont proches, ainsi que vos poèmes, exigent une attention soutenue. Y a-t-il un art de la lenteur ?

J'ai été très marquée par les écrits de Simone Weil sur l'attention. J'ai tendance à croire que oui, ou en tous cas qu'on ne peut qu'y gagner. Et c'est possible qu'une deuxième langue encourage cette lenteur, qui préserve l'ouvert du sens.

Comme Yves Bonnefoy vous le dit dans une lettre, votre poésie est « bénéfique ». Il est clair que la poésie répond à une nécessité. Une pensée de la liberté se déploie dans La Réponse, dont le protagoniste est inspiré par Jules Lequier. D'où vient la force de vos écrits ?

Je suis terriblement anti-déterministe. J'aime les écrits de certains penseurs qui déjouent les barrières, les limites : les Russes, Dostoïevski, Chestov ; Lequier aussi. Notre marge de liberté est étroite, il ne faut rien abandonner. L'écriture est le fil auquel tient ma liberté.

Dans Une suite de matins, nous lisons cet aphorisme : « un poème est une prière qui va dehors¹² ». Votre parole se risque « dehors », or l'ailleurs et l'ici, le ciel et la terre s'inversent souvent dans vos poèmes. Y aurait-il deux paradis ?

L'idée que le paradis est ici est aussi importante que l'idée qu'il puisse être ailleurs. L'une de mes filles, enfant, pensait que le paradis était en bas et l'enfer en haut. Je pense souvent à l'île de Bréhat comme à un presque paradis, un purgatoire peut-être... Rilke, à la fin de la dixième élégie de Duino, parle avec émotion d'un bonheur qui tombe.

¹² Heather Dohollau, *Une suite de matins*, op. cit., p. 29.



une fenêtre donnant sur une
partie du ciel invisible ailleurs

Michael Bishop,
Sept poèmes pour Heather

Hors les murs

Chassé de la Cité, banni de la politique
Du polis, dépouillé de tout agissement face
Aux cruels absolus, ce pur, creux, utopique
Élitisme, et là, pauvre, sans-abri apparent, le
Poète, pourtant, dans le silence de ses touffus
Rythmes, dans la longue vue de sa non-pré-
Tentieuse caresse d'une étance débordant du
Fracas et de la houle de l'océan, la grâce du col-
Vert envolé, les gestes caméléonesques du mélèze
Dansant avec lui-même, le foisonnant decrescendo-
Montée du souffle de la totalité, là se forge une
Harmonie culbutante, tumultueuse, un 'poétariat'
Ouvert, planétaire, provisoire, ravitailleur, accueil-
Lant de nouveau Platon, parlant doucement justice
Et une beauté rêvée hors les murs.

Intimités de la terre

Pissarro revenant à jamais à quelques arbres,
Un éclat d'eau, la lumière opaque d'une neige se
Parlant, une implication à la fois de distance, de
Solitude, de pâissantes figures et de cet inéluctable,
Absolu calme qui s'accroche à un temps-espace
Particulier, doucement embrassé, un humble vécu,
Discret, ni d'un Monet, ni d'un Manet, ni de son
Cadet, fasciné, qui a emporté tous les prix qu'a
Décernés la modernité, inaugurant un oubli, presque
Une distraite insensibilité aux vraies,
Respirantes, charnelles, viscérales,
Étranges et soutenant
Intimités de la terre.

Par miracle surgie

Ils s'allongent, vides, tranquilles, pris dans
La patiente caresse de l'air gris; les chênes
Penchent leur murmurantes branches, demi-
Vêtues, attendant elles aussi ; nulle hâte ne
S'attarde dans le tranquille déploiement du
Jour, aucun oiseau ne s'exclame, croyant
Gaspillé le temps ; le ciel embrumé recouvre
Le monde de son humide assurance et baigne
Dans une mathématique de quelque grâce
Obscure que l'esprit cartésien tient dans
Son énigmatique impulsion comme, lâchant
Prise, retombant dans un inhérent étonnement,
Il admire la pure beauté d'une manifeste
Matérialisation par miracle surgie.

Comme on peut

Je me demandais ce qu'elle pense du Gatsby
De Fitzgerald, dix-sept ans et se plongeant
Dans les tourbillonnantes intensités de Lear,
Un lumineux enchevêtrement des tumultueuses,
Intrications argentées de la modernité et de ces
Saignantes folies de trahison et d'honneur,
Humaines beautés révélées dans toute leur scintillante-
Brute, vide-débordante énigme, ce nexus que nous
Habitons et méditons d'un jour à l'autre, noire
Et brillante tache 'inévacuable' (a-t-on dit) au sein
De tout charnu, matériel être, vécu, sans fin stimulé
Par un étrange sentiment spirituel surgissant, un
Épineux objectif urgent, connu dans les pulsants,
Sautillants rythmes du cœur, à négliger, à assumer,
Comme on peut.

Brève fenêtre

L'*art* – de la *réponse*, comme dirait un intime, aux denses
Et infinis entretissements de la croyance, des impulsions,
Actes, émotions – de Colm Toibin – qu'il soit ami, peignant
Lui aussi les rêves touffus, poussiéreux, à jamais luisants,
De la terre – danse terrible d'amour, de justice et de tyrannie,
Voulue, instinctuelle, de Clytemnestre, cette impossible,
Désespérante nomination de l'être, de son faire, la plénitude
Entraperçue, l'abîme hélant, l'équilibre devenu vertige, nausée,
Les simplicités de la beauté emportées dans les sanglants
Caniveaux qu'invente l'esprit, impuissant sans l'éternelle,
Fragilisée vision d'une Iphigénie réinstallée dans la brève
Fenêtre de la géniale caresse d'un Irlandais.

Aufhebung

Y aurait-il une plus grande *Aufhebung*, cette *élévation*
Dont rêvait Baudelaire, *luxue, calme et volupté*, que

Ce petit jet de sang qui meut le cœur, cette subite
Foi venant de sa caresse, cet imprégnant sourire
De l'amitié ressentie, l'éclat sur le corps de la mer

Estivale, l'émerveillement surgi dans les yeux buvant
La splendeur de la *Maesta* de Cimabue, le visage
De l'incarnation qui noie nos grimaçantes *idées*

Fixes, nulle chose, nul phénomène, nul événement,
Tragique même jusqu'à la moelle, qui ne puisse

Catapulter l'esprit dans l'éclatant sentiment,
Cette profonde mémoire, devoir et responsabilité,

Des possibles illimités de la luminosité offerte.

Les cieux

Regardant dans le maintenant immédiat déposant
couche sur couche par sédimentation
un sentiment que seule espère
pouvoir tamiser la main
décortiquant orchestrant scellant
en motifs rythmes d'une impossible mimésis
le rebelle le mutant chatoient du réel
ces minuscules icônes scintillant
dans l'aveuglant éclat
du bourdonnant murmure de l'être
cet incessant océan d'imaginable sens
d'un dansant faire faisable
où nous nageons nous débattons
flottant pataugeant dans
les hautes bourrasques et pendant que la main
traverse ses spectrales rêveuses
formes l'herbe se rassemble
en silence dans son inhérence
et de petits oiseaux tout prêts pour
l'hiver alimentent leur mystérieux
corps exquis pour une longue anabase saisonnière
et nous nous élançons
ensemble
oublieux
précipités à travers
ce que jadis l'on nommait
les cieux



un ici et un maintenant
qui existe à cause de moi

Clémence O'Connor,
Entretien avec Yves Prié

Poète et directeur des Éditions Folle Avoine qu'il fait vivre depuis quarante-deux ans, Yves Prié a publié l'œuvre de Heather Dohollau dans son intégralité.



Pour faire retour sur votre rencontre, elle a lieu à la bibliothèque du Centre d'Action Culturelle de Saint-Brieuc, peu avant l'ouverture des éditions Folle Avoine en 1981, et relève de la légende littéraire. Parle-moi de cette rencontre et de son importance pour vos parcours respectifs.

En 1979-80, j'apprends les rudiments de la typographie avec Han Psi et pense à la création d'une maison d'édition de poésie. Les premiers travaux réalisés sont des poèmes-affiches illustrés par Han Psi. Lors des recherches pour exposer à Saint-Brieuc, tout le monde me dirige vers une bibliothèque tenue par Heather Dohollau. Son accueil fut favorable et au cours de la rencontre, je lui fais part de mon projet. Elle me répond qu'elle est à la recherche d'un éditeur et je réalise alors qu'elle est l'auteur de « Seule enfance » que j'avais lu et aimé dans la revue de René Daillie *Solaire*. Elle me confie son manuscrit *La Venelle des portes* et prend le risque d'essayer les plâtres avec un éditeur naissant...

Je ne sais quelles ont été ses raisons pour me faire confiance et les craintes qu'elle a pu avoir quant au résultat. En décembre 1980, je peux lui présenter les premiers exemplaires du livre composés et imprimés à la main avec une coquille sur la couverture ! « Juste une petite chose, Yves », la phrase est restée dans la mémoire de la famille !

Nous ne savions pas vers quelle aventure nous allions. Elle aura duré 33 ans.

Heather aimait montrer à ses lecteurs et lectrices la légère empreinte des caractères sur le papier et le brillant de l'encre, que permet ta pratique de l'imprimerie au plomb. Dans La Promesse des mots, on la voit dans ton atelier, présente pour le moment de l'incarnation de son avant-

*dernier recueil qu'elle décrit non sans humour comme un accouchement¹.
Devant les recueils que tu publies de manière artisanale, à commencer
par ceux de Heather, on ne peut que se recentrer sur l'objet-livre, sur
l'importance de sa matérialité et de sa spatialité tout comme celles du
poème lui-même, et de sa lecture. Quel a été votre dialogue, Heather et
toi, autour de ces questions de l'espace et des espacements du poème et
du livre dans lesquelles elle aimait s'impliquer, jusqu'au détail du grain
du papier ou du ton de la couverture ? Car tenir en main un recueil de
Heather imprimé par tes soins, c'est un rituel et un engagement avant
même d'amorcer la lecture : il faut couper les pages, prendre sa place de
cette façon dans le processus de la facture du livre. L'œil et le doigt
rencontrent des textures, des couleurs. C'est une entrée en matière qui
déjà nous sensibilise à une multitude de possibles lors de la lecture : tel
texte relève-t-il de la prose ou du vers, comment appréhender la
prégnance du blanc qui fait corps avec le poème et parfois s'y insère...*

Cette confiance accordée l'a été sur un premier travail ; les autres recueils ont suivi, j'allais dire naturellement. Heather aimait les livres, leur présentation. Tout se faisait dans un échange qui nous était naturel. Elle était sensible à l'équilibre de la page, à la présence des blancs. Nous partageons le même regard.

Le livre était au centre de sa vie, il n'était qu'à pénétrer dans sa maison-bibliothèque ! Les livres étaient omniprésents et elle en parlait avec plaisir et justesse tant dans le contenu que dans la forme.

Cet intérêt pour le livre ne relevait d'aucun fétichisme, d'aucun snobisme. Ayant vécu l'écriture dans un rapport intime à la vie, une aventure engageant l'être, le livre, comme réceptacle, se devait d'être à la hauteur de ce pari. Tout livre était pour elle un outil de partage avec son auteur dans une forme respectueuse des mots. « Je ne suis pas le maître des mots, j'en suis le serviteur » fait dire François Maspero à l'un des personnages de son roman *Le Figuier*, conception que nous avons partagée².

Les poèmes de Heather témoignent d'un regard croisé avec les arts visuels, notamment les tableaux qui jalonnent ses recueils. La plupart d'entre eux s'ouvrent sur un frontispice de Tanguy Dohollau qui nous invite d'emblée à mettre en regard art et poésie. Tu as toi-même travaillé avec des artistes et publié de nombreux livres d'artistes (pour risquer

¹ *La Promesse des mots*, Rolland Savidan et Florence Mahé, Productions RS, 2005.

² François Maspero, *Le Figuier*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 49.

le terme), dont *Un choix de mots de Heather avec les encres de Geneviève Guétemme, en grand format*³. Heather en admirait l'excellente reproduction des encres et des degrés de noir, par endroits profond, ailleurs presque transparent. Tu as su te rendre témoin de son regard, qui trouvait dans le papier ou la toile « une distance de surface⁴ ». Était-ce le premier livre d'artiste paru chez Folle Avoine ?

L'autre centre d'intérêt et de passion pour Heather ; il ne faut pas oublier qu'elle a fréquenté les Beaux-Arts de Paris en 1947-48. Ceci ne nous éloigne pas, pour partie, du livre. Elle aimait les belles éditions et y consacrait une partie des moyens dont elle disposait et qui n'étaient pas illimités, loin de là. La présence des frontispices de Tanguy dans les recueils était naturelle dans ce cas. *Un choix de mots* participe de cette série de livres que j'ai réalisés avec des artistes. Je n'ose pas dire livre d'artistes, tant cette expression prête à controverse maintenant. Je conçois ces livres comme un dialogue entre deux créateurs et un artisan qui met en forme. J'en avais édité déjà quelques-uns avec des gravures, mais pour la première fois j'étais confronté à une reproduction d'encres dont il fallait tenir compte de la subtilité. Ce fut ma première expérience dans l'impression numérique. Mais peu importe la technique, il fallait comme toujours inscrire le bon rapport entre le blanc de la page et le noir des textes et des encres.

Parler de la place de la peinture dans la vie d'Heather ne peut se faire sans allusion aux nombreux voyages qu'elle a faits à Florence, Venise ou Saint-Pétersbourg avec la complicité de l'ami libraire, Jacques Allano. L'exposition qui a eu lieu à Saint-Brieuc avec les œuvres de ses peintres préférés en a été comme un condensé, dommage qu'il n'en reste pas de traces.

Heather et toi avez aussi été compagnons de route lors de certains voyages. Elle citait souvent « faites-vous d'abord des "lieux" » (Joseph Joubert), et écrivait souvent à son retour, ayant fait l'expérience des « conditions qui ont permis à d'autres de créer⁵ ». Ayant partagé certains voyages, es-tu devenu à ton tour témoin des conditions qui ont permis à Heather de créer ?

³ Heather Dohollau, *Un choix de mots*, Folle avoine, Romillé, 2002. Poèmes de Heather Dohollau avec des encres de Geneviève Guétemme, édition limitée.

⁴ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, Romillé, Folle Avoine, 1992, p. 14.

⁵ Joseph Joubert, dans André Beaunier (ed.), *Les Carnets de Joseph Joubert*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1938, p. 885. Heather Dohollau, entretien privé avec Clémence O'Connor, 2004.

Leur place est essentielle dans la vie et l'écriture d'Heather. Elle organisait sa vie de telle façon que chaque année, si je ne me trompe pas, elle partait à l'étranger. La peinture, bien sûr, la poussait aux voyages, mais aussi les hasards de la vie, ainsi de l'Iran où était sa fille. L'amitié avec Suzanne Allaire lui a fait découvrir la Grèce. Elle était curieuse des lieux, des gens, d'une manière générale de la vie dans les pays où elle allait.

Je n'ai eu qu'une fois l'occasion de voyager avec elle, en France. Invités, avec Jean-Paul Hameury, à Montolieu, j'ai pu constater son appétit de découvertes pour les moindres détails.

Heather et toi figurez dans l'Anthologie de la poésie en Bretagne (Calligrammes) rassemblée par Bernard Guillemot (2019). Loin de vouloir enfermer Heather dans une identité de poète bretonne ou celtique, sa trajectoire du Pays de Galles à la Bretagne reste tout de même significative, on s'en rend bien compte dans La Promesse des mots et dans son intérêt pour les noms de lieux, les lieux eux-mêmes bien sûr, mais aussi une érudition qui s'étendait à pratiquement tous les arts et littératures celtiques, et qui lui a permis de faire vivre une boutique d'artisanat d'art largement breton durant ses années à l'Île de Bréhat. Le parrain de sa fille Mikaëla était le joaillier, maître verrier et céramiste breton par excellence, Pierre Toulhoat. Le terreau commun qui vous a rapprochés déborde largement la Bretagne, mais peut-on tout de même y voir une reconnaissance, voire une appartenance commune ?

Cette présence attentive au monde se manifeste dans un attachement aux lieux. Elle a vécu en Bretagne, mais son ouverture, son appétit de découvertes fait qu'elle n'est en rien rattachée à une « poésie bretonne ». Elle n'a pas hésité à faire référence à des lieux-dits, La terre âgée, Les portes d'en bas, mais parce que ces lieux lui parlaient, étaient porteurs d'un sens dans sa présence là et à l'instant. Ce rapport au monde était emprunt de pragmatisme et de rêve. Rien d'éthéré dans sa poésie, tout poème trouvait sa justification dans un ici et maintenant. Le retour à ses lieux d'enfance à l'occasion du tournage du film nous en donne un exemple : le retour sur les lieux d'enfance nourrit le souvenir, les lieux sont précis, mais le poème reste ouvert, nous permet de participer de « la grâce de l'air où je suis ». Les lieux existent par la magie qui appelle au partage dans une vision intérieure. « Magie de ces moments où s'annule la frontière entre la vue et la vision intérieure », écrit à son sujet Suzanne Allaire. Heather, dans son écriture, nous ouvre au plus profond de ce qu'est la poésie : cette intimité entre le vécu intérieur de l'instant et un

lieu pesant de tout son poids d'images, de souvenirs. Poussant le paradoxe jusqu'à écrire : « le vrai lieu est une absence de lieu. »

Tu as écrit sur la lumière, si présente dans l'œuvre de Heather. Ses poèmes nous invitent à poser sur le visible un regard attentif à sa secrète réciprocité, lui qui même aveugle semble nous rendre notre regard : « les couleurs / Sont les yeux des choses⁶ ». Comment évoquerais-tu ce regard ?

La lumière me semble être le point central de toute l'œuvre. Sans elle pas de regard, pas de lien avec le réel, les lieux. Nous n'existons que parce que nous voyons le monde et réciproquement. Le poème est le lieu d'une renaissance au monde grâce à un regard attentif qui se nourrit de la lumière des choses. Cette lumière, si caractéristique de son regard, est une recherche constante dans sa vie. La vie ne vaut que par les instants de lumière qu'elle nous offre et qui nous permettent de dire le monde. Elle « prend avec les yeux les choses qui sont là et les arrange, de sorte qu'elles sont à nouveau, et elles sont les mêmes et autrement », écrit Ramuz dans *Passage du poète*⁷. Par la lumière les choses existent dans une nouvelle clarté et enrichit l'instant vécu, « renaissant à ce qui est ».

Pour finir, je souhaiterais revenir sur l'amitié, la solidarité et la grande loyauté de part et d'autre qui a permis à un travail commun d'exception de se développer et d'évoluer durant près de trente ans. Éditeur quasi-exclusif de Heather, tu en as largement dépassé le rôle, présent à tous les colloques, toutes les expositions, tous les jalons qui ont marqué sa trajectoire, toujours prêt à en publier les actes, les brochures somptueuses, à te rendre témoin de ces moments de partage dont, grâce à toi, il nous reste des traces authentiques, ponctuées de portraits, de lettres manuscrites en fac-similés... L'année qui a suivi la mort de Heather, c'est encore toi qui as publié le pamphlet de Suzanne Allaire, Avec Heather Dohollau (2014). À l'époque des envois automatisés de textes anonymisés aux instances qui publient encore la poésie, on ressent une certaine nostalgie à témoigner de votre travail commun, hors du commun, fondé sur une confiance mutuelle et durable.

⁶ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, Romillé, Folle Avoine, 1992, p. 16.

⁷ Charles Ferdinand Ramuz, *Passage du poète*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990 (publication originale 1921), p. 67.

J'ai eu la chance d'ouvrir mon catalogue avec *La Venelle des portes*. Le premier échange a révélé des lieux de partage qui se sont affermis avec le temps. Plus de trente années d'échanges ne sont pas sans laisser de souvenirs, de traces. La marque que je retiens le plus est la fidélité en amitié dont elle a fait preuve ; au-delà de l'édition cela a été le partage des moments de la vie, les joies les peines et toujours cette exigence d'élever l'échange, de le nourrir de la lecture des autres. Rester ouvert sur la vie.

L'amitié partagée aussi avec les autres. On ne peut oublier le libraire Jacques Allano et aussi dans les dernière années la présence de Suzanne Allaire qui a une compréhension si fine de sa poésie. Cercle d'amitiés qui durent au-delà de l'absence.



le gouffre est en nous

**Photographies de Tanguy Dohollau
et Geneviève Guétemme,
Carnet d'images**



Heather Dohollau et photographie de sa mère Phyllis Charles dans son enfance.
Heather Dohollau au 22, rue Brizeux, Saint-Brieuc.
Photo © Tanguy Dohollau



Le bureau où écrivait Heather Dohollau
au 22 rue Brizeux, Saint-Brieuc
Photo © Tanguy Dohollau



Heather Dohollau sur la rivière Cam, juillet 2004, Cambridge.
Photo © Geneviève Guétemme



Heather Dohollau devant la tombe de Ludwig Wittgenstein,
juillet 2004, Cambridge.
Photo © Geneviève Guétemme



Si nous ne la voyons pas de dehors
chaque chose peut être infini.

Michael Brophy,
University College Dublin, Irlande

Remembrements :
Heather Dohollau et « le corps du dehors »

un poème est une prière qui va
dehors¹

Le sel du vide, ses morsures
Et les courbes d'une présence²

Dans son recueil inaugural, *Seule enfance*, Heather Dohollau situe paradoxalement l'advenue à soi dans un hors soi qui participe de l'ouvert et de l'infini. Si le corps maternel, l'« enceinte de chair » matricielle, y est désigné comme le premier « jardin³ », ce jardin quitté dès la naissance constitue aussi la première perte, tendant le relais aux jardins de l'enfance qui se révèlent à leur tour curieusement vacants et auréolés d'absence⁴. Or chez cette poète, naître comporte une désunion, une déliaison foncière qui induit la nécessité de s'assumer incessamment *hors de*⁵, de s'interroger sur cette extériorité première qui est la condition non seulement de l'apparition du corps individué mais même de la constitution de soi comme sujet :

Sommes-nous à l'extérieur
De nous-mêmes
Comme un gant retourné
Portant le creux intérieur
Au dos de la main
Trouvant dans le vide immense
Les lieux fidèles
D'un paradis jamais perdu⁶ ?

¹ Heather Dohollau, *Une suite de matins*, Romillé, Folle Avoine, 2005, p. 29.

² Heather Dohollau, *L'Adret du jour*, Romillé, Folle Avoine, 1989, non paginé.

³ Heather Dohollau, « Point de Venise », *La Venelle des portes* suivi de *Seule enfance*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 112.

⁴ « [A]ucune chose, aucun être, n'était complètement là », avoue la poète en évoquant les lieux de son enfance, lieux aimantés par l'ailleurs, c'est-à-dire ce qui « peut ne plus être ici » (« Matinée lointaine », *Les Cinq Jardins et autres textes*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 98-99).

⁵ « Nous naissons *hors du jardin* / Dans un autre » (« Point de Venise », *Seule enfance*, *op. cit.*, p. 112. Nous soulignons.)

⁶ *Ibid.*

Ici, le « nous » s'origine à partir d'un mouvement qui met dehors et reste encore travaillé par ce mouvement tout au long de son devenir mystérieusement intriqué au manque et à l'absence. S'y dessine ce que Jean-Luc Nancy nomme pour sa part « le capricieux désassemblage de ce qui ferait l'assomption d'un corps⁷ », bris de clôture et de continuum par lequel en vérité tout corps a lieu, relancé et réarticulé en permanence par le même processus d'effraction qui préside à sa naissance : « l'effraction disséminée, renouvelée sans fin du tout initial assemblage / découplage de cellules par quoi vient à naître "un corps"⁸ ». Nancy insiste sur le fait qu'« [u]n corps accède à lui-même comme dehors », que le corps et le dehors demeurent indissociables : « le corps est toujours en dehors, au-dehors, il est du dehors⁹ ». La même équivalence opère chez Dohollau, revêtant toute la force d'une épiphanie dans l'économie du poème :

Dans un frisson de l'air
Le corps du dehors
Se découvre¹⁰

Ce corps auquel le poème ou la peinture a pour vocation de nous faire toucher en quelque sorte¹¹, relève de ce que Nancy nomme encore l'« être-étendu et hors-de-soi de la présence-au-monde¹² », singulière cristallisation d'une co-appartenance, voire, au sens claudélien, d'une connaissance qui rend poreuse la frontière entre le dedans et le dehors, le proche et le lointain, le propre et le commun. De fait, au début de son essai consacré à Victor Segalen, Dohollau met à l'honneur, en citant Claudel, ce même principe d'extériorité : « toute chose "trouve hors d'elle-même sa raison d'être qui se parfait en l'engendrant"¹³ ». De même, dans son étude sur Rilke, la compénétration de l'intérieur et de l'extérieur est un motif insistant : « Nous sommes à l'intérieur car, sans tricher, nous restons en dehors¹⁴ ». « Je commence en dehors » est l'intuition primordiale qu'elle prête à Van Gogh dans *Matière de*

⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 33. L'auteur souligne.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁰ « 7 poèmes pour le roi des chats », *La Venelle des portes*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ Les vers précités font partie d'un hommage à Balthus. Le « frisson » rend palpable l'immatériel.

¹² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 22.

¹³ Heather Dohollau, « Victor Segalen : l'espace du temps passé », *Les Cinq Jardins*, *op. cit.*, p. 105. Pour la citation, voir Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 150.

¹⁴ Heather Dohollau, « Le toucher », *Les Cinq Jardins*, *op. cit.*, p. 78.

*lumière*¹⁵, ainsi que l'implacable effort pour accoucher d'un tout autre corps que celui qu'il est condamné à porter, corps modelé à son gré, lesté par son seul désir, poussé dehors, certes, mais dans ce dehors, susceptible d'être englobé et caressé à loisir par le regard de tous :

Ah ! d'exister absent
Et coucher sur la toile
Son corps de désir
À l'intérieur de la vue¹⁶

Plus loin dans le même hommage à Van Gogh, regarder implique que « mon corps se creuse¹⁷ ». L'extension que procure le regard, acte projectif s'il en fut, se double d'un évidement, d'un absentement de soi qui assure en revanche l'intensification de celui-ci, porteur d'une intimité tout extérieure : « J'existe d'amour au-dehors¹⁸ ». Pour atteindre au point où « amour est regard¹⁹ », le vide, l'absence font office de catalyseur, facilitant la nécessaire déprise (du peu) de soi. Ainsi, la poète évoque « [c]elle qui regarde au loin / Dont le corps est absence²⁰ » et affirme encore la même adéquation entre la vacuité corporelle et la réceptivité visuelle dans les vers suivants :

Notre absence nous absout laissant la place
À ce qui est dehors sans fermer l'œil
Quand passe au loin l'aile rapide de la nuit²¹

Si la locution adverbiale « au loin » figure dans ces deux extraits, désignant un sujet tout entier tendu vers le dehors, c'est, en retour, cette distance même qui active le regard et s'érige paradoxalement en condition de la rencontre. « Pas de contact sans écart », rappelle Nancy²²,

¹⁵ Heather Dohollau, « La route », *Matière de lumière*, Romillé, Folle Avoine, 1985, non paginé.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Heather Dohollau, « Le verger », *Matière de lumière*, *op. cit.*, non paginé.

¹⁸ *Ibid.* Voir à cet égard Bernard Noël, *L'Espace du poème*, Paris, P.O.L., 1998, p. 28-29 : « [N]otre regard, c'est notre corps porté jusqu'à une limite extérieure. La limite de notre corps, c'est la limite de nos yeux. De la portée de nos yeux. [...] Le corps se volatilise jusque-là. On peut ressentir ça comme une perte ou comme une intensification de la présence jusqu'à sa portée extrême. L'amour, c'est ça ». On consultera également avec profit l'étude de Patrick Wateau, *Bernard Noël ou l'expérience extérieure*, Paris, Corti, 2001.

¹⁹ Heather Dohollau, « Poggio a Caiano », *Pages aquarellées*, Romillé, Folle Avoine, 1989, non paginé.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Heather Dohollau, « Nuit d'été », *op. cit.*, non paginé.

²² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 51.

et à « contact » on pourrait ajouter « regard » qui est le plus souvent le moyen de la relation et de la communion chez Dohollau, qu'il s'agisse d'effectuer « un recul infini²³ » ou d'« avanc[er] comme les pas dans la fraîcheur de l'herbe²⁴ ». C'est l'écart qui permet à l'axe du regard de se déployer et, une fois tracé, de nouer et de faire jouer, tout au long du parcours aérien qu'il délimite, le rapport au dehors et à l'autre. « [R]este la traversée d'ici l'on gagne là-bas », raisonne la poète, mais cet accès, en l'occurrence optique, est aussitôt associé à ce qui le fonde : « un intervalle pour entrer dans la vue / et être la mesure d'une distance vraie²⁵ ». Écart, intervalle, entre-deux sont autant de noms pour qualifier cette « distance vraie », distance dont jouit le regard par un dessaisissement de soi articulé sur le dehors, y devenant passerelle entre l'ici et l'ailleurs, le proche et le lointain, voire détenteur d'un « lointain proche²⁶ » dont le poème fixe le merveilleux condensé :

L'œil du ciel
Proche des mains
Qui se lavent
De lointain²⁷

Un peu plus près, un peu plus loin et les signes se creusent, nous laissant passer comme une brume légère de septembre dans le lit desséché de la mer²⁸.

L'œuvre de Heather Dohollau est jalonnée de ces instantanés verbaux qui pointent un corps consubstantiel à l'espace du dehors, fondu avec lui dans une unité souveraine. Du corps et du dehors, elle ne cesse d'inventer et d'enregistrer les « noces tremblées²⁹ », le modelage réciproque, « terre des yeux / et nuage substance³⁰ ». Resserré dans le noyau du poème, petit îlot cerné par le blanc de la page, le constat de cet indispensable retournement du dedans sur le dehors revêt, dans *Matière de lumière*, tout le poids d'une injonction existentielle (à commencer par la force affirmative de ce « Nous sommes » qui ouvre la phrase) en procédant,

²³ Heather Dohollau, « La maison de la vie », *Pages aquarellées*, op. cit., non paginé.

²⁴ Heather Dohollau, « Sur un tableau de Constable (Dedham vale) », *La Venelle des portes*, op. cit., p. 22.

²⁵ Heather Dohollau, *Le Dit des couleurs*, Romillé, Folle Avoine, 2003, p. 17.

²⁶ Heather Dohollau, « Le soir », *Pages aquarellées*, op. cit., non paginé.

²⁷ Heather Dohollau, *La Venelle des portes*, op. cit., p. 75.

²⁸ Heather Dohollau, « Stèle pour septembre », *La Venelle des portes*, op. cit., p. 44.

²⁹ Heather Dohollau, « Akhmatova a Komarovo », *La Terre âgée*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 59.

³⁰ Heather Dohollau, « Giorgione », *Le Point de rosée*, Romillé, Folle Avoine, 1999, p. 36.

conformément au principe qu'il renferme, d'une écriture elle aussi en perpétuelle décomposition/recomposition :

Nous sommes unis
En dehors de nous
Dedans éclaté
Réseau fragile de lisières³¹

Si, dans une extrême concision, ce fragment semble livrer une sentence sans réplique, il fait apparaître en même temps un improbable tissage de contraires dont la trame, à l'instar du « réseau fragile » que rejoint l'être, est toujours à reprendre et à refaire. En cela, la poète est proche de Novalis dont elle met en exergue l'autorité dans l'avant-dernier poème de *L'Adret du jour*, « Penarth » :

Le Paradis est en quelque sorte dispersé sur la terre entière,
diffusé partout, – et c'est pourquoi il est devenu si méconnaissable.
Ses traits épars doivent être réunis, son squelette réhabillé³².

En effet, « Penarth » fait valoir par l'intermédiaire du poète-philosophe allemand ce que les vers lapidaires de *Matière de lumière* laissent implicite : l'unité non pas comme un donné, stable, arrêté, mais comme ce qui reste à faire et ne se conçoit guère hors du faire poétique. Aussi ce qui a été formulé précédemment d'une manière très succincte exige-t-il d'être repris et développé pour interroger l'intervalle à franchir entre « le dedans éclaté » et l'unité « en dehors », intervalle où se loge justement le *poëin*. Cette unité que Novalis nomme « Paradis » et qu'il représente sous la forme d'un corps patiemment remembré requiert en vérité une perpétuelle restitution et se confond même avec le mouvement inexhaustible de celle-ci. Il s'ensuit que le *poëin* en est le point d'émergence, non pas le point d'aboutissement, que cette unité corporéisée est par essence, pour reprendre une autre formule de Nancy, « venue en présence³³ » et non pas réfection achevée. Voilà d'ailleurs ce que « Penarth » sert à corroborer par sa succession de questions, de tâtonnements, d'approximations qui, dans une sorte de clair-obscur, fait dépendre de l'entrelacement fortuit du lieu, de l'heure et du temps pluvieux les linéaments momentanément perçus de l'unité pressentie :

Pourquoi là, ce « squelette » d'une vie, d'un « Paradis », vu ou rêvé ? Il me semble qu'il pleuvait et que c'était presque le soir car

³¹ Heather Dohollau, *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

³² Heather Dohollau, « Penarth », *L'Adret du jour*, op. cit., non paginé.

³³ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 57. L'auteur souligne.

il y avait quelques lumières. Connaissais-je déjà Novalis ? Je ne pense pas, donc, encore une fois, pourquoi là ? Près du jardin public et de la bibliothèque municipale, où l'horloge marquait peut-être cinq heures : le lieu, sous les reflets, du « plancher terrestre ». C'est comme si je voyais sur la route le tracé d'un corps enfin réuni. Alors le Paradis...³⁴

Dans ce poème, le sujet se tient dans la proximité d'un « corps » qui, affleurant dans un espace de passage (la route qui relie par définition deux points géographiques l'un à l'autre ne représente-t-elle pas par excellence l'entre-deux ?) à un moment quelque peu imprécis (« peut-être cinq heures »), est doublement marqué par l'ouvert et le transitoire. En outre, ce n'est pas le « squelette réhabillé » qui prévaut, mais la seule ébauche du squelette lui-même, selon la logique de l'emploi du mot « tracé » qui, dans l'acception de « plan », laisse anticiper un report, un transport sur le terrain en vue de l'ouvrage à exécuter. Ainsi, une part d'inachevé et d'indéterminé permet de distinguer dans le poème entre le procès du faire, d'une capacité toujours à l'œuvre, et l'évidence du fait que cette capacité ne travaille plus³⁵. Autrement dit, le tracé ne devient saillant que par ce qu'il garde en retrait, donnant à deviner tout ce qui se situe encore hors du champ de la vue. Par là, Heather Dohollau est à rapprocher d'Yves Bonnefoy qui lui aussi évoque « *le corps de l'indissociable* » et destine impérativement ce corps à l'amour, conçu en l'occurrence comme une « prescience de l'invisible³⁶ ».

« Penarth » compte parmi les nombreux poèmes de Heather Dohollau qui font retour sur les lieux de l'enfance et de la jeunesse en contrebalançant ceux, multiples aussi, qui relèvent de sa vie d'après son installation en France et de sa découverte, lors de voyages plus tardifs, d'autres pays à l'intérieur et au-delà du continent européen, de la Suisse

³⁴ Il est significatif qu'*Une suite de matins* s'ouvre, une vingtaine d'années plus tard, sur le poème « Penarth beach » où se répète à peu près la même tâche dans les mêmes environs, mais d'une manière beaucoup plus décisive. En effet, s'y présente de nouveau une épiphanie ponctuelle et fuyante que le sujet poétique, usant comme avant de la locution « il me semble que... », s'empresse d'accréditer en vertu d'un ultime dessillement, d'un soudain lever de rideau : « Ici enfin ! cette fois il me semble/que c'est vrai – comment autrement/y aurait-il tant de bleu ? [...] le rideau est levé » (*op. cit.*, p. 11).

³⁵ Voir à cet égard la distinction que fait François Jullien entre l'essor et l'étalement dans *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2015, p. 53.

³⁶ Yves Bonnefoy, « La poésie française et le principe d'identité », *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1983, p. 250. L'auteur souligne. Citons aussi un fragment de « L'Adieu », *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 22 : « Tout est toujours à remailler du monde. / Le paradis est épars, je le sais. / C'est la tâche terrestre d'en reconnaître / Les fleurs disséminées dans l'herbe pauvre [...] »

et de l'Italie à la Tunisie et à l'Iran³⁷. Ainsi, l'élargissement des horizons géographiques et culturels qui informent l'œuvre se conjugue à la nécessité de rebrousser chemin en amont, et cela dès le premier recueil qui conjoint, d'une part, des souvenirs, rédigés au passé simple et à l'imparfait, de la maison d'enfance à Penarth et, d'autre part, la splendeur de Venise saisie dans une sorte de présent perpétuel. Il serait erroné, toutefois, de conclure à une simple juxtaposition, car les jardins et les venelles de l'une entrent en relation avec les jardins et les ruelles de l'autre, le même vide s'impose aux croisements, la même alternance de l'or avec l'ombre s'y accuse, la « [m]ince bande de sable³⁸ » trouve son écho dans « [u]ne étroite bande d'herbe³⁹ ». En même temps qu'il y a déplacement et expansion de l'optique, il y a convergence et reconstitution des mêmes « traits épars », reprise du même « tracé » toujours sur fond de vacuité et d'absence, mise en relief des mêmes motifs finement reliés à l'instar de la dentelle au « point de Venise » qui sert de titre au poème consacré à ce lieu. En effet, Penarth comme Venise, assis sur un « réel [...] peu sûr⁴⁰ », réceptacles du « vide immense⁴¹ », « re[tenant] à peine une dispersion⁴² », sont tous les deux à creuser comme « un lieu de rien pour la poursuite de tout⁴³ » et réapparaîtront à cette fin maintes fois dans l'œuvre. Si l'un renvoie objectivement au fait qu'« [a]u commencement/Fut un jardin⁴⁴ », celui même où jouait l'enfant, l'autre débouche sur la perception d'une expulsion qui accompagne tout commencement de vie : « Nous naissons hors du jardin / Dans un autre⁴⁵ ». On mesure, dans la succession de ces énoncés, l'écart entre « un jardin », peut-être au fond un parmi d'autres et donc déjà cet « autre » de la seconde déclaration, et « du jardin », où l'emploi de l'article défini laisse entendre une entité originaire, irremplaçable mais, hélas, dès notre venue au monde, hors de notre portée immédiate. Il s'ensuit que *le* jardin, ce que Novalis appelle le Paradis ou que Bonnefoy appréhende sous le nom de vrai lieu, serait uniquement discernable à travers la constellation de succédanés qui tout à la fois en annoncent et en diffèrent l'accès, et qui sont moins des lieux de repos que

³⁷ Voir à cet égard la biographie que Clémence O'Connor a établie en collaboration avec la poète, dans Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, Romillé, Folle Avoine, 2006, p. 161-164.

³⁸ Heather Dohollau, *Seule enfance*, op. cit., p. 97.

³⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

⁴² *Ibid.*, p. 107.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.

de prospection – seuils, tremplins, points éventuels de bascule ou de passage qui, tirant à chaque fois le sujet poétique hors de soi dans le nouveau pas à faire, multiplient bien au-delà du bercail gallois les lieux natalis :

Sortir de soi la personne d'un lieu
Comme une autre naissance
[...]
Créant le corps coloré du temps
De son propre souffle
Dans un cri de cristal⁴⁶

Le retour en amont ne révèle, donc, aucun « sol ultime » à partir duquel « [l]e pied ailé prend[ra] sa remontée », mais plutôt une succession de couches, de strates dont le feuilleté laisse transparaître toujours « d'autres jardins » sous celui qui est pourtant situé au commencement⁴⁷. C'est que ce commencement implique déjà en soi un écart, une séparation et, par conséquent, serait toujours à recommencer en raison de ce qui y manque ou s'y soustrait. De même, le retour à Hampstead d'où elle est partie s'établir en France vingt-huit ans plus tôt suscite l'aveu suivant de la poète : « Je n'ai pas retrouvé la chose perdue / – Elle ne fut jamais mienne⁴⁸ ». Du reste, dans sa généralité, cette absence en renferme une autre qui remonte encore au commencement mais, cette fois, au commencement non advenu, car c'est à Bloomsbury, bien avant les quelques années passées à Hampstead, que la poète, encore de son propre aveu, « [a] failli naître⁴⁹ » et c'est cette presque naissance, cette non-venue qui colore de toute évidence son rapport avec la capitale anglaise :

Dans les fumées nacrées de Londres
S'en alla la naissance manquée
À Bloomsbury d'une fille spectrale⁵⁰

⁴⁶ Heather Dohollau, *La Venelle des portes*, op. cit., p. 67.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8. Dans leurs contributions respectives au colloque de Cerisy consacré à la poète, Béatrice Bonhomme évoque des « origines tremblées, décalées, superposées » qui suscitent « un sentiment d'étrangeté » et Michael Bishop postule « la réversibilité d'une ontologie de l'ici, du jardin de la terre, et de celle d'une origine, qui est en même temps une fin et un inachevable, rationnellement autre, ailleurs, mais jamais perdue ». Voir Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, op. cit., p. 42 et p. 48.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ Heather Dohollau, « Londres », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé et *Le Dit des couleurs*, op. cit., p. 15.

⁵⁰ Heather Dohollau, « Frogmal », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

De retour ici
Dans cette ville
Où je suis toujours
Une présence virtuelle⁵¹

Décidément, la naissance « manquée » ou celle, effective, qui ne reste pourtant pas indemne de sa tout hypothétique variante londonienne⁵², exhibent une inquiétante spectralité qui exige remède par l'incessante répétition d'une co-naissance en acte, celle de soi et du monde. D'un côté, le retour à Hampstead donne la juste mesure de ce qui reste à venir – « Des pays visités [...] / Habités par la soif de retrouver / Ce qui était déjà habillé d'absence⁵³ » – aussi bien que de ce qui gît en amont : « remonter [...] / Vers la source enfouie » conduit à reconnaître que « déjà au commencement / Nous étions là si peu⁵⁴ ». De l'autre, cette poésie est refus de « voir en spectre le présent⁵⁵ » car, au-delà des « jardins [...] scellés⁵⁶ » ou du « berceau du vide⁵⁷ » dont elle s'informe, elle œuvre à la conjonction et à l'inversion de ceux-ci pour toucher terre dans un souverain « corps-jardin » où le dedans et le dehors, le temps et l'espace, le haut et le bas, le rêve et le réel, les mots et le silence communiquent sans fin :

Corps-jardin d'un espace lesté de temps
Les heures de silence sous un ciel à soi
Les cerfs-volants des rêves montent sur les nuages
Les livres s'éclairent aux mots et à la ligne
Et dans le vêtement plissé d'une vie

⁵¹ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, op. cit., p. 47.

⁵² Outre le lien avec Virginia Woolf que Bloomsbury suggère, « bloom » signifie « fleurir » en anglais et « bury » se traduit par « enterrer », sorte d'oxymoron que prolonge le syntagme « la naissance manquée » et qui rappelle en même temps l'antonymie de l'exclamation désabusée de Rimbaud à la fin d'« Après le déluge » : « oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 122). Alors que de telles associations demeurent latentes ici, elles font inextricablement partie du frottement des deux langues l'une à l'autre, langues qui « changent de place/Parlent entre elles/Inversent les noms sur les portes » (Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, op. cit., p. 33). Enfin, tout au long de son œuvre, la poète prête une attention scrupuleuse à « ce qui fleurit/De nos absences » (Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, Romillé, Folle Avoine, 1992, p. 13).

⁵³ Heather Dohollau, *L'Adret du jour*, op. cit., non paginé.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Heather Dohollau, « Westbourne Road, Penarth », *Matériau de lumière*, op. cit., non paginé.

⁵⁶ Heather Dohollau, « Point de Venise », *Seule enfance*, op. cit., p. 111.

⁵⁷ Heather Dohollau, « Sienna », *Le Point de rosée*, op. cit., p. 44.

Se meuvent en vagues les horizons intimes⁵⁸

Ce retournement du spectral et du virtuel en nouvelle venue au monde rappelle la dynamique de l'être telle qu'Yves Bonnefoy la conçoit : « l'être n'est pas un attribut de la réalité comme telle, il n'est jamais que le produit de notre décision qu'il y ait de l'être⁵⁹ ». Pour lui, au-delà de la matière première que constitue « le substrat biologique », l'être est sans cesse réinventé et réinstitué par « un vouloir être et une mémoire de l'être qui sont donc la matière seconde dont l'humanité est pétrie⁶⁰ ». Chez Heather Dohollau, le « corps du dehors » participe manifestement de cette « matière seconde », car en lui, par lui, demeurent en corrélation très étroite ce « vouloir être » et cette « mémoire de l'être », l'être à venir s'inscrivant dans l'œuvre au plus près de l'être disparu. Or, le premier mot du titre du premier recueil *Seule enfance* a pour fonction non seulement de désigner la primauté de l'enfance à tout moment de la vie – « Mais l'enfance est / Maintenant se voit déjà / À rebours des ans⁶¹ » – mais aussi de mettre en valeur une solitude que le décès de la mère, déjà une figure liminale à peine distincte de l'ombre lors de son apparition initiale dans le livre, portera plus tard à son comble dans la vie de la jeune adulte :

Celle qui fut sur le pas de la porte
Même en ce moment-là
Devançait de si peu l'ombre
Que l'or de ses cheveux
Dessinait une auréole
Un peu penchée⁶²

Ce premier portrait crépusculaire, cette « mémoire de l'être » remuée en début de parcours, noue d'emblée la fin au commencement mais fait aussi de cette fin qu'il laisse présager un motif d'éveil et d'émergence. Autrement dit, le lever de l'être n'a lieu – et ne peut avoir lieu – que sur

⁵⁸ Heather Dohollau, « Le vol d'une rose », *La Terre âgée*, op. cit., p. 101.

⁵⁹ Yves Bonnefoy, « Le poète et "le flot mouvant des multitudes" », *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 323.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 305.

⁶¹ Heather Dohollau, « Westbourne Road, Penarth », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

⁶² Heather Dohollau, *Seule enfance*, op. cit., p. 93. La poète a vingt et un ans lorsque sa mère, Phyllis Lloyd, meurt en 1946, âgée de quarante-sept ans et séparée depuis plusieurs années de son mari qui l'a effectivement abandonnée pour une autre femme. Par ailleurs, deux autres deuils marqueront la vie de la poète : le décès de sa fille aînée Mikaëla en 1988, à la suite d'une longue maladie, et le suicide d'une autre fille, Haude, en 2005.

fond de finitude, avec tout ce que cela comporte de deuil et d'esseulement. C'est cette dure équation tirée du vécu et non de la spéculation abstraite – d'un vécu arrimé d'ailleurs dans l'œuvre à une abondance d'adresses et de toponymes⁶³ – que le *poëin* a pour tâche de fixer et de réactiver sans fin comme une sorte de viatique ontologique :

Cette naissance à soi
Par une perte pressentie devenue réelle
Crée dans la douleur le pas au-delà⁶⁴

Le souvenir de celle qui « fut sur le pas de la porte » se conjugue plutôt qu'il ne s'oppose à la nécessité du « pas au-delà », celui qui amène une nouvelle vie dans un autre pays et une autre langue, allant de l'urgence du séjour initiatique de « Rue Blainville » à Paris, là où « [t]out fut à recommencer » et que « [o]rpheline il fallait renaître⁶⁵ », jusqu'à la relative quiétude de la maison de « Rue Brizeux » à Saint-Brieuc, dans le jardin de laquelle, sans hâte ni pause, « tout pousse pour lui-même⁶⁶ ». Au demeurant, passer de « Londres la grise » à « Paris le possible⁶⁷ », ce n'est ni rompre définitivement avec son passé ni en subir la hantise, mais apprendre, à la différence de cette dichotomie par trop rigide, que « ce que nous aimons est toujours en avant de nous⁶⁸ », qu'il est possible de « [v]oir en avant ce qui est derrière nous⁶⁹ ». « Amour est distance... », lit-on dans *La Réponse*⁷⁰, et encore, dans *La Venelle des portes*, « l'amour, une absence⁷¹ ».

Heather Dohollau choisit de dédier à sa mère son premier livre en français, *La Réponse*, qui rend hommage au philosophe Jules Lequier, noyé à l'âge de quarante-huit ans dans la mer sur la côte de sa Bretagne natale. Ce roman, rédigé dans les années soixante mais publié seulement en 1982, un an après la parution de *La Venelle des portes*, permet décidément de mieux saisir les ressorts de l'écriture du deuil dans les premiers recueils de la poète. Considérons en particulier la dernière lettre

⁶³ En cela, la poète rejoint encore Bonnefoy : « La poésie se poursuit dans l'espace de la parole, mais chaque pas en est vérifiable dans le monde réaffirmé » (« L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, op. cit., p. 132).

⁶⁴ Heather Dohollau, *L'Adret du jour*, op. cit., non paginé.

⁶⁵ Heather Dohollau, « Rue Blainville », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

⁶⁶ Heather Dohollau, « Rue Brizeux », *ibid.*, non paginé.

⁶⁷ Heather Dohollau, *Le Dit des couleurs*, op. cit., p. 15.

⁶⁸ Heather Dohollau, « Matinée lointaine », *Les Cinq Jardins*, op. cit., p. 98.

⁶⁹ Heather Dohollau, *La Venelle des portes*, op. cit., p. 14.

⁷⁰ Heather Dohollau, *La Réponse*, Romillé, Folle Avoine, 1982, p. 18.

⁷¹ Heather Dohollau, « Sils Maria », *La Venelle des portes*, op. cit., p. 31.

du protagoniste qui s'adresse à la mère défunte dans un cri de douleur dont les vers serviront par la suite à concentrer et à épurer le pathétique :

Depuis que tu m'as quitté, ma vie n'a été qu'un long cri de silence,
l'or caché de tes cheveux a terni le monde, la douceur de ta joue
absente a changé en cilice le duvet de la terre. Jamais plus, hors de
ton sourire, je ne me suis senti à l'abri⁷².

Le portrait épistolaire renvoie au portrait poétique de la mère par le motif commun de l'or des cheveux entouré ou englouti par l'ombre. Comme le sujet poétique, hors de la présence de la mère, de « [s]on sourire », le protagoniste se trouve sans abri, complètement livré au dehors. De là, son « pari suprême » qui consiste à se projeter sans retenue dans ce dehors pour retrouver la mère dans son homonyme la mer, identifiée précédemment par lui comme « le vrai corps de la terre⁷³ » :

Me reste la mer ; tout ce que tu m'avais apprivoisé est devenu
autre. Mais cette mer que j'aime et que je crains et qui est pourtant
tout ce que tu n'étais pas : froide, insaisissable, méchante,
meurtrière – elle n'a de toi que le gris de tes yeux et l'entière
beauté de ton visage – il faut qu'elle se transforme en toi dans le
pari suprême⁷⁴.

Aussi effrénée et destructrice que soit cette ambition, il n'y a nul doute qu'elle est dotée de sa propre cohérence, car passer de la fusion avec la mère, perdue en vérité dès la naissance – « Ô ma mère, en me faisant tu me perdis toi-même⁷⁵ » –, à celle ardemment souhaitée avec la mer, c'est retrouver, à plus grande échelle, l'unité originare. De plus, les contradictions que recèle la mer – « l'inchangée qui n'existe que par ses changements ; l'irréelle qui n'est réelle que par la mort qu'elle donne⁷⁶ » – rejoignent celles qui animent le vivant : « ne sais-tu pas que tout est flux et reflux, que là précisément est la fidélité ? que nous vivons la mort – et la mort nous vit – pour une plus grande vie⁷⁷ ». Aussi le protagoniste envisage-t-il la mer non seulement comme commencement mais comme point de retour ultime où tout s'englobe, tout se confond :

⁷² Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 50.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

« Marie, sa mère, la terre traversée par toutes ces eaux vives allant vers la mer⁷⁸ ».

Il est indéniable que les enjeux existentiels propres à la prose de *La Réponse* fournissent à plus d'un égard le tuf de l'œuvre poétique. S'y dessinent la même liaison mère-mer, le même enchevêtrement des contraires, le même désir de jouir dehors d'un état fusionnel qui était jadis – mais qui s'en souvient ? – le propre du dedans. « Je renaissais de l'ouvert / Entre les murs / Dans le bruit des vagues », déclare la poète dans « Île de Bréhat⁷⁹ », cette île où elle commence sa vie de mariée. L'« [e]nceinte de chair » intime et protectrice de la mère est « échangée⁸⁰ » contre l'informe et l'incommensurable de la matrice universelle que représente la mer, mais sans que l'une soit jamais occultée par l'autre :

Mère bleue
Regard premier
Qui berce
Une naissance
À la terre.

Île
D'où part
L'insaisie⁸¹.

De mère à mer, se signale effectivement dans le deuil une manière de vivre la mort pour une plus grande vie, de repêcher dans cette mer les principes fondateurs de l'être dont témoigne la présence de la mère et, au-delà de sa mort, de les remettre en lumière et en vigueur. S'élargit de la sorte l'échange, « [f]ruit noir qui tombe / Dans l'or du soir⁸² », chute qui se confond avec une montée⁸³, venue qui laisse transparaître l'en allée :

[...] descendre les marches
De la cathédrale marine
Pour voir celle qui vient
À l'orée de la mort

⁷⁸ *Ibid.*, p. 41. « Aller vers la mer » revient comme une sorte de refrain dans l'œuvre poétique. Voir par exemple *Une suite de matins*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ Heather Dohollau, *Matière de lumière*, *op. cit.*, non paginé.

⁸⁰ Heather Dohollau, *Seule enfance*, *op. cit.*, p. 112.

⁸¹ Heather Dohollau, *Matière de lumière*, *op. cit.*, non paginé.

⁸² Heather Dohollau, « Torcello », *Matière de lumière*, *op. cit.*, non paginé.

⁸³ Avant d'être avalé par la mer, le protagoniste de *La Réponse* « criait vers sa mère pendant la chute qui lui semblait une montée » (p. 56). Cette équivalence est maintes fois reprise dans l'œuvre poétique.

La femme noire
Qui porte le fruit d'or
De sa renaissance
Déméter et Perséphone
La vie au-devant de la vie⁸⁴

Mère-mer, mère et fille : dans ces liens indénouables, tout se joue et se rejoue entre « l'impensable naissance et mort⁸⁵ » qui délimitent le règne de l'être et tout le possible du vivre.

Il importe, en guise de conclusion, de souligner, en nous reportant à Jacques Derrida, jusqu'où s'étend le sens que recouvre le mot « corps » : « quand nous disons le corps, nous nommons aussi bien le corps de la langue et de l'écriture que ce qui en fait une chose du corps⁸⁶ ». Pour Derrida, ce corps que constitue la langue n'est strictement la propriété de personne, il n'est pas plus possédé que possédant, c'est la « dépropriation⁸⁷ » qui cautionne son usage. En ce sens, à l'opposé des torsions idéologiques ou de l'instrumentalisation hégémonique dont il demeure l'objet, ce corps participerait irréductiblement du dehors, il ne serait jamais susceptible d'être ramené à des contours fixes ou renfermé dans une boucle identitaire – d'où la nécessité, selon Derrida, d'« inscrire dans le rapport à soi de la langue [...] un dehors absolu, une zone hors la loi⁸⁸ ». Venant d'un autre pays, apprenant une autre langue qui n'a donc rien du caractère « primaire » ou « naturel » de la langue maternelle, Heather Dohollau est mieux à même d'apprécier à quel point nulle langue ne nous appartient en propre, elle qui doit s'efforcer de « naître / D'une langue trouvée / Où les mots étaient à chercher / De l'autre côté des choses⁸⁹ » et dont l'écriture dans sa langue adoptive la conduit justement à « voir ce qui reste à l'extérieur⁹⁰ ». Par ailleurs, en écoutant le russe qu'elle ne parle pas, elle reste surtout sensible à « la musique de ces mots / Qui étant pour moi étranges / N'ont pas d'autre sens que tout⁹¹ », ce qui la rapproche encore de Derrida qui affirme aimer entendre ses langues préférées « hors de toute "communication", dans la solennité poétique du chant ou de la prière⁹² ».

⁸⁴ Heather Dohollau, « Torcello », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

⁸⁵ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 123. L'auteur souligne.

⁸⁹ Heather Dohollau, « Rue Blainville », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé.

⁹⁰ Heather Dohollau, *L'Adret du jour*, op. cit., non paginé.

⁹¹ Heather Dohollau, *La Terre âgée*, op. cit., p. 60.

⁹² Heather Dohollau, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 71.

Ce rapport d'extériorité, cette distanciation ou inaccoutumance font apparaître le « corps de parole⁹³ », sa substance graphique et phonique, sa plasticité rythmique, ses multiples strates sémantiques opérant de concert, aussi bien que ses ellipses, ses interstices et ses silences. En retour, le moindre fragment, la moindre parcelle de ce corps prend un poids digne de l'attention la plus soutenue :

Ô graine du possible, plus petite surface
portant la plus grande. Ô traces, Ô notes,
Ô couleurs [...] ⁹⁴

Ainsi, aller « de l'autre côté », agiter le gant retourné de son propre dire, c'est non seulement trouver dans le creux de cette désappropriation une improbable plénitude, apprendre à quel degré, linguistiquement et ontologiquement, « peu suffit car / tout déborde⁹⁵ », mais aussi, dans le mouvement même de ce débordement, découvrir l'infinie figurabilité de notre présence au monde, cette présence enfin touchée dans et par la langue « comme la main suit la courbe d'un corps aimé⁹⁶ ».

Sans aucun doute, l'œuvre poétique de Heather Dohollau illustre de façon magistrale la condition dont Derrida fait dépendre l'existence continuée de toute langue : « rester encore à être donnée⁹⁷ ». Cette œuvre témoigne tout autant de l'actualisation de ce principe que de la perpétuation de sa promesse – une promesse qui se tient à jamais intacte dans « l'ouvert de la vie⁹⁸ », qui annonce le « commenc[ement] / À

⁹³ Heather Dohollau, « Sienna », *Le Point de rosée*, op. cit., p. 44.

⁹⁴ Heather Dohollau, « Enfant », *Le Point de rosée*, op. cit., p. 75. Ainsi, pour ne prendre brièvement qu'un seul fragment, celui même que nous privilégions dans notre titre, le syntagme « corps du dehors » contient et répète l'O du « vide central » (« 7 poèmes pour le roi des chats », *La Venelle des portes*, op. cit., p. 53) aussi bien que « l'O du monde le creux du paradis » (« Amroth », *Un regard d'ambre*, Romillé, Folle Avoine, 2008, p. 40) ; par sa structure même, il se fait l'écho de cet « or » dont l'œuvre entière est parsemée et qui se combine avec l'ombre pour donner cette coulée d'ambre longuement savourée à la fin. Telle serait, pour reprendre la formule de Suzanne Allaire, « la dissémination de mots-graines qui se livrent en nourriture à la rêverie du poète » (Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, op. cit., p. 147).

⁹⁵ Heather Dohollau, « Jean-Pierre Abraham », *Une suite de matins*, op. cit., p. 41.

⁹⁶ Heather Dohollau, « Le temps dans l'île », op. cit., p. 42.

⁹⁷ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 126.

⁹⁸ Heather Dohollau, « Le jardinier de Cézanne », *Matière de lumière*, op. cit., non paginé. Voir aussi *Le Point de rosée* qui évoque « [d]es cadeaux qui n'arrivent pas / Bien que clairement annoncés [...] Et toujours en route / Dans un espace que garde l'ouvert / D'une promesse souveraine » (op. cit., p. 33).

même la fin⁹⁹ », veille à tout ce qui, de l'être et du monde, attend de
« renaître plus loin¹⁰⁰ ».

⁹⁹ Heather Dohollau, *La Terre âgée*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰⁰ Heather Dohollau, « Didon », *Matière de lumière*, *op. cit.*, non paginé.



la vérité cachée par son évidence
même

Suzanne Allaire,

Le regard intérieur, en viatique de vie

*Ici comme partout
Vivre c'est fermer les yeux*

Vivre c'est fermer les yeux : sous le paradoxe, apparent, de cette définition de la vie, ce qui se dit avec force dans le poème de Heather Dohollau, c'est l'exigence d'un regard intérieur, un regard qui se porte vers le monde du dedans, là où dans le silence de la vie profonde se lovent, inextricablement mêlés, les émotions et les pensées, les souvenirs et les attentes, les contradictions et les doutes, tous ces « paysages de l'âme » que seul peut saisir celui qui sous la surface lisse de l'événement vécu travaille au déchiffrement d'une expérience intime, l'expérience du vivre et du temps qui le porte.

Claire conscience d'une orientation du regard vers ce « dedans » qui « recèle » le « dehors par transparence », sachant que la poésie n'est pas d'emblée une manière de dire, mais avant tout une manière d'être et d'habiter le monde et de le regarder : une vision du monde dans sa singularité, dans son unicité. Ainsi va la poésie contemporaine, tendue vers ces moments de la « vraie vie », la vie qui se déroule à l'intérieur de soi, du côté de « l'autre poésie, celle qui n'est pas écrite mais que l'écriture projette ».

Écrire un poème, c'est alors, à travers les mots et sur la ligne de tension entre l'émotion et la réflexion, « ouvrir les portes » de « la maison de la vie » pour mettre en lumière la source enfouie, la source ou le foyer central où « tout ce qui est dehors est dedans », et c'est comme une autre naissance :

toute naissance est double
la première nous donne la terre
la deuxième un tracé dans le cœur
en brume bleutée

Un regard d'ambre, p. 73

Naissance à la lumière qui monte de « tant de lieux secrets », et dans cette « mer intérieure » découverte, au plus profond de soi, de « terres insoupçonnées », les îles d'un monde qui n'appartient qu'à soi, dans « le tremblé du vrai ».



À travers les yeux fermés va le chemin

De cette plongée intérieure en quête de clarté sur l'expérience du vivre, la réflexion ne peut que suivre en premier le rapport au temps, ce temps existentiel qui coule et défait et change ou détruit, mais qui s'éprouve dans les profondeurs de la vie secrète comme riche de la silencieuse intensité de moments qui habitent le regard dès lors qu'il se tourne vers le dedans :

regarder n'est pas voir
miraculée je marche et suis dehors
chaque parcelle de l'air en tremble de certitude
les fleurs du possible sont à mes pieds
ne voulant pas les perdre je ferme les yeux

Le Dit des couleurs, p. 14

Vivre : traverser le temps, lancé sur une trajectoire ? Pour qui dans la plongée réflexive tourne le regard vers la mouvante complexité de la vie intérieure, c'est une autre vision du temps qui émerge, celle d'un temps saisi dans la fluctuation de « ses vagues intimes ».

Car il est des moments « ailés », où, pris dans l'élan vital de l'énergie créatrice, le temps « s'ouvre en lui-même et devient espace ». Un temps neuf qui, « suspendu en sa blancheur », porte en lui tous les possibles. Et dans la mystérieuse alliance au plus profond de soi de la force et de la légèreté, c'est alors comme si perdurait le temps de l'enfance, Au poème de dire ce moment de grâce, ce « frôlement léger du matin qui dure jusqu'au soir » : « l'arrière plan éternel éternellement au devant de soi » quand :

... le jour comme une cave de lumière
Courbe sur nous ses murs de ciel

Les Portes d'en bas, p. 31

On le voit : c'est à l'image qu'est confié le pouvoir d'évoquer ces moments où la vie s'ouvre grand et dans « sa fraîcheur d'aube » voit s'effacer les frontières qui découpent le temps en présent et passé et futur. « Pour posséder sa vie il faut la transposer », souligne Heather dans *Les Cinq Jardins*. Ainsi monte l'image de la fleur des possibles, celle du matin frais, celle de l'enclos de blancheur, celle encore de la porte qui s'ouvre ou de la fenêtre dans sa transparence. Et même celle du linge sec dont près de la fenêtre ouverte la main efface les plis « pour ranger plus loin / Dans une armoire fraîche / les blancheurs intactes / Des jours libres de l'air ».

Une constellation d'images de blancheur et de fraîcheur pour cerner au plus près ce temps où tout n'est plus que projection vers l'avant, ce temps « ouvert » des jours libres, ce temps « intact » et neuf en sa force légère quand tout « ce qui vient est devant nous ». Par l'image le poème est comme un gué entre le dehors et le dedans et ce qui monte de la parole de poésie, c'est « la longue lumière » des moments où dans l'effacement des limites toute clôture a disparu :

C'est toujours le matin
Cet instant de grâce
Où l'on quitte le haut des arbres
D'un pied léger
Et l'ange montre à Agar
Son chemin de retour
Dans une lumière qui jaillit
Hors de la peur

La Terre âgée, p. 94

Un poème qui évoque la Genèse, et sous la figure biblique la lumière d'une naissance, ce commencement absolu. Mais sur le chemin du désert jaillit aussi pour Agar le puits d'eau vive qui sauve l'enfant. Images de la création, images de la poésie, images de la vie.

Ainsi plusieurs des recueils de Heather (*L'Adret du jour, Matière de lumière, Une suite de matins*) portent-ils un titre qui annonce ou rappelle que la quête de poésie est là, au cœur de la vie, liée à la poursuite d'une lumière qui sans cesse se dérobe mais qui, toujours insistante, s'éprouve comme un appel intérieur à vivre « la geste » des matins dans l'élan d'ouverture d'une marche sans fin.



Même tension du regard et même creusement de la réflexion quand sur le rapport au temps le regard intérieur capte au plus profond l'expérience de ces moments immobiles où dans un « présent parfait soudain sans bord » se vit comme l'immanence de l'infini dans le fini. Alors dans la vibration pure de l'instant une porte s'ouvre sur le « sourire de l'être ». L'être, cet indivis, et c'est la plénitude :

D'un côté de la fenêtre
cette présence pleine
si soudaine là
les traces d'une perfection
souveraine
beauté de Dieu

venue en guise de l'autre
l'espace de l'entre-deux
mais toujours maintenu
au bord du Oui.

Un regard d'ambre, p. 95

Moments au fond de soi où tout se concilie : divisions et contradictions disparaissent, le monde de la logique et de ses antinomies conceptuelles s'évanouit, ce monde qui mutile et coupe de soi-même, comme le souligne Bonnefoy. Plus d'opposition entre ici et ailleurs, entre le jour et la nuit. La vie est là, une et plurielle et « le rire du soleil » jaillit « sous le sceau de l'ombre ». Alors dans les épreuves de la vie les morsures du sel se fondent dans « la courbure » d'une présence :

Visible -invisible présence qui fait don
D'un face à face où toute proportion tombe

Alors

Ici et là-bas se touchent
Sous le voile du visible
Paume contre paume

Et « la différence respire la ressemblance ». Lumière de la présence de l'immédiat et c'est l'enfance retrouvée, le temps de l'enfance où « l'éternité s'habille au frais du jour/ dépliant hors d'atteinte son maintenant », l'enfance qui eut « la terre pour ciel ».

Passeur du visible vers l'invisible d'une « terre sans faille », le regard a saisi la densité de l'instant royal où « le temps est son absence ». Et dans les profondeurs du moi la joie alors « habite les couleurs de sa quête » :

de mon cœur un oiseau s'envole
et tremble là dans la lumière
alouette de l'instant
si haut que mes yeux se ferment
pour le suivre encore

Un regard d'ambre, p. 84

Une image d'envol pour dire tout à la fois la lumière du matin et le chant de la joie qui s'éprouve quand au fond de soi tout échappe au « glissement mortel » du temps.

Image aussi de la rondeur :

Sur un sol de silence
Le temps passe
Et les doigts discernent
À l'abri des mots
Une rondeur d'instant

La Terre âgée, p. 28

En fin de poème un vers pour souligner par la vue du cercle fermé sur lui-même qu'il n'est plus au fond de soi qu'un maintenant sans limites. « L'instant dans sa rondeur de miroir [...] sur le mur d'une vie. » Conscience d'un temps arraché à l'éphémère et fulguration de l'absolu.



Et cependant, le miroir le dit aussi, le temps est là, porteur de la finitude et, dans l'irréversible de son flux, créateur du vide, le vide qui naît de l'absence et de la dépossession : le vide, quand tout s'efface et disparaît, sombrant dans le néant du jamais plus :

Quand vient avec le soleil
Le sourire de l'ombre
Le chemin trace la figure de sa fuite
Où tremble la rose du rien

La Terre âgée, p. 85

Alors face à ce temps qui fuit et qui sape et détruit, le combat s'engage et c'est celui de la vie contre la mort, la mort qui dans la vie « n'a pas de place fixe / Et la résurrection s'éparpille comme un miroir brisé ». Miroir brisé que ce monde du dedans, un « dedans éclaté ». Dans le tissage des jours force est de renouer sans cesse le lien avec le monde. Face au « vide suprême / où bat au bout des doigts / le cœur du froid », tout est toujours à recommencer. Car « les voyages peuvent déborder sur le ciel » mais « les pas restent devant soi », ces pas qui « marchent toujours dans l'herbe usée ».

Recommencer, recoudre, renouer. Retrouver l'ouverture, et la lumière, et la consonance. Épreuve d'une guérison longue à venir quand surviennent dans la vie les grandes déchirures, celles qui dévastent l'existence, et qui dans le moi profond incisent la blessure, l'inguérissable blessure de la perte et du manque. Nulle confidence sur ce point dans les poèmes de Heather, mais sous les allusions qui parsèment les recueils, *Les Portes d'en bas* notamment, la pudeur d'une révélation des « cratères » de la souffrance intime. Et c'est alors qu'il revient au regard

intérieur d'explorer dans l'univers du dedans une autre façon de donner mesure au temps.

Car la mémoire est là qui garde en vie le passé et lui donne présence. Mémoire des larmes quand au bord du « gouffre où coule le temps », la douleur remonte :

le tracé d'un paysage
pour les îlots d'oubli
les pierres du sommeil
où le sédiment du jour tombe
et sans hâte arrivent
sur la plage d'une vision
ces lointains messagers
qui sont des larmes

Le Dit des couleurs, p. 80

Toute frontière alors s'efface. Le passé se vit au présent quand « ce qui fut s'étire en ce qui est ». Et le présent lui-même se vit au futur quand sur « l'horizon proche / où tremblent les larmes », l'espoir est là de trouver, « malgré les frontières scellées », au bord du chemin « un oubli de fleurs ».

Oublier ? Attendre plutôt que le jour renaisse de lui-même :

Des traces de larmes
Et lentement hors de la douleur
Le jour renaît de lui-même

Le Point de rosée, p. 19

L'œuvre apaisante du temps, et c'est comme l'eau qui « remonte doucement / du noir d'un puits ».

Ainsi va la méditation sur le temps, le temps tel qu'il se vit au dedans de soi. Un temps à tête de Janus, l'une de ses faces tournée vers la vie et l'autre vers la mort. Tout est dit d'une expérience intérieure, celle du temps qui tout à la fois porte la vie dans l'élan de son devenir, et tout à la fois la mort au fil des jours qui passent et qui dépossèdent ou détruisent. « Le temps, fontaine de pierre. » Car la vie est dans la mort, et la mort dans la vie, indissociablement.

La vie, la mort, le temps, trois mots qui ne prennent sens que d'être vécus au plus profond de soi, dans la conscience d'un lien que nul ne saurait dénouer. Enigme du destin, énigme de l'humain.



L'or ponctuel d'une vie

Reste le cours de l'existence, la vie au quotidien là où dans la richesse des rencontres, « toujours plus loin dans l'invisible / d'éveil en éveil le jour redonne / sa proche surprise ». Rencontre avec une fleur, une couleur, un vol d'oiseau, un visage ou une parole. Rencontre avec un lieu, un tableau ou une sonate. Avec un livre, « tant de fenêtres, les livres ». Tous ces moments où le dehors se love dans le dedans, tous ces moments « ouverts où glisse un fil de silence » : « l'or ponctuel d'une vie ».

Ainsi de l'évocation d'un après-midi sur une petite place où tourne un pan de soleil quand la lumière s'intériorise, pour dire le bonheur d'être là, et pleinement là, dans la clarté d'un moment qui échappe au passage du temps :

Le soleil sur la place une cruche se verse
L'eau de la lumière court de verre en verre
Les jaunes les roses embrasés sur les murs
N'existent que par ce centre grand comme la main
Levée au bout des bras contre ses feux
Pour redonner à l'ombre droit de regard
Car ici c'est une présence qui se meut
Et passe en robe claire entre les tables

La Terre âgée, p. 15

Du dehors au-dedans le regard a glissé. Et la lumière est devenue présence, et présence intérieure, figure vivante d'un sentiment de légèreté heureuse.

Ainsi encore de l'évocation du retour en un lieu déjà vu, un moment que le regard saisit de l'intérieur dans la lumière d'une mémoire pacifiée :

Tout est mouillé dans le jardin du palais
Et sur le Bosphore les bateaux passent
Gris sur gris dans cette matinée de brume
Et je suis de nouveau ici
Où revenir c'est quelquefois retrouver
Un soleil intérieur sèche les larmes
Il s'ouvre entre les nuages un interstice
Et les années glissent un pied dans le bleu

Les Portes d'en bas, p. 57

Et puis il y a les couleurs, celle de la rose ou du lilas, celle du mimosa dont la fugacité vient dire le prix de l'offrande que fait la nature :

Le jaune très pâle comme un appel de neige
avec les teintes de vert que garde le froid
des perles infimes se tenant sur des fils
à peine visibles contre le rideau clair
et toute cette splendeur pour le peu de temps

Un regard d'ambre, p. 62

Toutes ces scènes « muettes de vie où des présences parlent » : autant de rencontres qui font signe. Dehors / dedans : la frontière s'estompe, « le corps se trouve et s'oublie », « le cœur se pose », et dans la fluidité du poème, dans le balancement musical de ses vers, dans l'espacement de ses mots s'entend la sérénité d'un partage, dans la mutualité de l'échange et du don :

Devant la fenêtre le pommier est en fleur
à la hauteur de la chambre les pas des yeux
pour tenir contre soi cette robe brodée
au sombre du temps avec pour lumière
la passion de cette fête ce superflu
sans mesure du regard un amour d'ange

Un regard d'ambre, p. 63

Saisie par le regard, la beauté de l'arbre est devenue fête intérieure, dans l'émerveillement qui naît de la somptueuse gratuité du don.

Moments où l'écriture du poème passe du visible à l'invisible, pour rejoindre le monde du dedans, cet univers intérieur où tout se passe : car le mot *lumière* n'évoque la splendeur du jour ou du lieu que pour mieux dire le bonheur éprouvé, celui de la rencontre avec soi dans le silence de la pause contemplative, dans le silence aussi de la pérennité du don : « Tous ces moments, dit Heather, qui me débordaient infiniment sont toujours là je voulais les contenir ce sont eux qui me contiennent tout continue quelque part dans un lieu qui n'est pas de mémoire mais de maintenant le rejoindre par tous les chemins ».

De moi-même je suis le seuil

Tout continue, formant gisement dans le sol de la construction de soi. Un lieu-moment à rejoindre par tous les chemins mais d'abord par un mouvement de retrait : se retirer en soi pour ressaisir la vie profonde, celle d'une lumière sur laquelle le temps n'a pas de prise. « L'auréole tranquille d'un jour. Un lieu. L'être aimé » : tout se joue à l'intérieur de soi dans le moment d'une adhésion à ce qui est. Le monde sensible, le

monde affectif, le monde de la rêverie et celui de la réflexion, tout se rassemble alors et s'unifie. Comme le dit joliment Heather, « le pacte avec le monde » alors se noue et certains mots eux-mêmes ont « goût de bleu, de soleil et de solitude ».

Ainsi va la méditation quand le regard se tourne vers l'intérieur pour sonder le « labyrinthe intime » et suivre au plus près le tracé des chemins par où passe silencieusement l'homme en marche de vie. Acuité de la vision qui saisit dans le rapport au temps la complexité du vécu, un vécu contradictoire, tantôt ouvert sur l'élan du possible et tantôt prisonnier des murs de l'impossible, et tour à tour conquérant de la plénitude et confronté cependant à l'épreuve du vide et de la perte. Entre le tout et le rien. Une vision du temps qui saisit aussi dans l'intériorité d'un avenir sans frontières ce qui de la vie échappe à toute destruction : la lumière qui appelle ou révèle.

Et c'est un long travail que de mettre en mots ces moments qui dans les profondeurs du moi s'entourent de silence.

Par le porche des mots

« *Par le porche des mots* », rentrer « *dans ce paysage* ».

Tout poète le vit et le dit : l'écriture du poème est un long combat contre l'opacité, celle du monde du dedans où tout n'est que silence et mouvance et secrète résistance à la prise, mais celle aussi du langage qui a charge, en mettant en mots cette façon de voir et de respirer, cette manière d'être au monde et de le vivre, d'en assurer l'émergence avec des termes porteurs de clarté. Lent est alors le travail qui donne à la parole le pouvoir d'éclairer l'enfoui : force est d'affronter l'univers des concepts par où se structure le langage, un univers conceptuel qui pose que le dehors n'est pas le dedans, que le visible est le contraire de l'invisible, et le clos de l'ouvert : une logique d'oppositions fondée sur le principe d'une exclusion mutuelle. Comment dès lors décloisonner un système où la dichotomie est reine alors qu'il s'agit de saisir ensemble l'inséparable d'une expérience de la vie ? « Comment faire pour que deux soient un ? »

Heather prend soin de le souligner, l'important est de « sauvegarder le visible dans l'invisible ». Là est la difficulté, mais « le difficile est le chemin du simple », glisse-t-elle dans *Une suite de matins*. En se consacrant à « la longue éclaircie du temps du regard », la parole de poésie se doit de travailler à la transparence entre le dehors et le dedans, là où tout se joue, les perceptions et les affects, et les pensées et

l'imaginaire. Car c'est « dans l'entre-deux » que le monde se vit. La parole de poésie, une parole qui dans sa densité s'attache à rejoindre le point focal, le nœud central d'une vision du vécu de l'existence.

Sous « le drap transparent du regard » naît alors l'exigence d'une parole neuve, chargée d'arracher les mots à l'emprise du sens communément admis, mais chargée aussi de les sortir du territoire des cloisonnements conceptuels où ils se coupent de la vie. Qui plus est, comme le souligne Heather dans *Le Dit des couleurs*, il importe que la pensée « s'habille de mots pour se rendre visible ».

D'où l'attention accordée tout particulièrement dans l'écriture du poème à l'enchaînement des mots au sein du vers : travail d'alliage, ou d'alliance, qui vise à fusionner dans le même ensemble nominal ou verbal ce qui renvoie au sensible et à l'affectif autant qu'au visuel et au mental. Pour exemple, pris au hasard des recueils, nombre de vers ou de formulations qui, en un superbe défi aux lois de la sémantique et de ses distinguos en matière de lexique, évoquent avec bonheur « les dalles tranquilles du jour », « la rosée d'un silence dans les airs », « la soie profonde d'un paysage de gloire », « le blanc d'un mur où poser l'âme », « la courbe d'une présence », « les ailes d'un sourire », « le bleu d'un chant d'oiseau », « le rire d'une rose » et tant d'autres tournures par où s'humanise un objet, se concrétise un sentiment, se visualise un silence : travail de la langue pour donner corps au langage et rejoindre la vie, là où tout se rassemble dans le dehors-dedans. Bonheur d'une écriture qui a l'art de lier ce que dans sa rationalité le langage sépare, retrouvant par là-même l'indivisible unité du rapport de l'homme au monde.

Même enjeu dans le recours à la transposition imagée et notamment dans l'expression métaphorique du mot-thème : la vie. La vie, un vêtement que l'usure du temps marque de ses plis ; la vie, une barque qui fait la navette d'une rive à l'autre ; la vie, « une flèche qui part et vibre hors de toute cible », la vie, un puits dont l'eau sourd de la terre et reflète le ciel. Tout le montre, sous ce vaste espace figuratif qui donne au temps son « corps coloré », se dit la tension de la pensée dans la saisie de l'expérience de la vie, cette épreuve de la finitude, cette errance sans fin à la poursuite d'un commencement absolu, cet enfermement dans l'étroitesse des murs du temps, entre naissance et mort, cet écartèlement entre le réel et l'imaginaire. Une pluralité d'images rassemblées autour du singulier du mot *la vie*, pour saisir ce qu'a d'unique, sous les apparences du multiple, le sens que prend la vie en son parcours existentiel.

La vie : « un singulier de présences réelles » : au poème d'enclorre dans le déroulement de ses vers ce singulier-pluriel de la vie. Un mot alors s'impose, le mot *lumière* qui à lui seul se pluralise en désignant tour

à tour, et par glissement de sens, la présence du soleil, la présence intérieure d'un instant de joie ou d'un moment de plénitude, ou la présence d'une clarté venue d'un mot qui révèle :

La fontaine glisse
Ses diamants
Dans l'air du soir
Pour des mains
Invisibles
Et le temps nous laisse
Aux bords
D'une lumière
Sans fin

L'Adret du jour, non paginé

Lumière du dehors mais vue du dedans, saisie par l'imaginaire, là où se vit l'intemporel.

« La lumière est sa place en nous », souligne Heather dans *La venelle des portes*. Cette lumière qui appelle ou révèle, qui habite ou qui met en marche, et qui toujours interpelle : un mot polyvalent par quoi la poésie résume sa propre quête de transparence à l'humain. Car il y a aussi le mot transparence qui s'ouvre à ce singulier-pluriel : transparence des murs, des jours, des mots, des corps, transparence d'un paysage, d'un seuil, et du réel et de la mort. La transparence, un mot qui respire.

Longue patience de l'écriture : grâce à l'image et grâce au rythme et à l'enchaînement des mots dans le vers, « pierre sur pierre la transparence s'érige ». Poète-penseur, Heather sait que sans le langage rien ne permet de sortir de l'obscurité. C'est par lui seul que les mots s'habillent de lumière pour voir / Leur propre obscurité, par lui seul aussi que la pensée se rend visible. Mais Heather le sait aussi, les mots ne sont rien sans le regard qui les porte, ces mots qui sont « comme les galets que la transparence de la mer dote d'existence ». Doter les mots de transparence à la vie, en les arrachant à l'univers conceptuel dont la logique interne mutile le regard, leur accorder de franchir les frontières du rationnel pour rejoindre la mouvante richesse d'un regard intérieur, les charger ce faisant de la lumière qui irrigue la vie, tel est l'enjeu de la parole de poésie. Car la poésie est vie et parole, indissociablement.

En viatique de vie : la poésie

Parole de poésie, parole en vie dans l'œuvre de Heather, irriguée par la créativité d'une écriture qui se renouvelle de poème en poème pour dire la mobilité du regard sur le monde du dedans. Parole d'ouverture qui porte en elle au fil d'une rêverie méditative sans cesse renaissante le pouvoir de donner présence aux paysages de l'âme, ces paysages silencieux qui deviennent parole et vie dans le renouvellement des poèmes comme dans celui des vers au sein du poème :

Une poussière blanche
A la douceur diffuse
Du soleil gardé
Dans des draps de lune
Où les pieds font
Des pas de soie
Dans l'eau poudreuse
D'une terre en feu
Et le chemin pose
Sa somme de seuils
Où l'arrivée touche
Au départ frais

Le Point de rosée, p. 69

Un poème à lire à la lumière de tous ceux qui se font écho : sous le mot *poussière* qui lui sert de titre c'est le chemin de la vie que l'écriture saisit dans la douceur des moments de clarté et dans la vibration de l'instant où se joue la victoire sur le temps qui passe : « la douceur sur soi / d'un ciel sur la terre ».

Parole en vie grâce au pouvoir de l'image, car c'est par l'image qu'est sauvegardée l'énergie créatrice du mot comme la force de présence d'un moment ou d'un lieu :

Maintenant vous êtes
Où l'ombre sous les arbres
Tourne si lentement
Sa jupe légère
Qu'au soleil les fleurs
Ferment déjà les yeux
Les collines s'habillent
D'un souffle bleu
Et les pieds frôlent
Dans l'herbe
Un reste de rosée

Où l'instant
Brille sa joie

Les Portes d'en bas, p. 70

Un poème où la lumière que capte en joie le regard est celle de « la paix de l'instant », cette paix qui alors « se boit dans une coupe sans bord ». Images médiatrices, la lumière, la transparence, le miroir, qui ouvrent le passage vers le dedans du dehors, et qui viennent dire ainsi non pas une vie mais la vie, la vie affrontée à l'obscur ou à l'opaque et à l'inconnu, à l'explicable.



Parole de poésie, parole en vie, mais aussi parole de vie, en ce que, sous les mots offerts en partage, la poésie fait don de la « royauté des instants pris au vol » : la gloire d'un couchant, la splendeur d'une rose, un arbre en fleur dans l'éclat du printemps, un visage émouvant déchiffré comme une partition, la résonance au fond de soi d'une parole, le dit d'une couleur qui apaise, la mouvance d'un lieu dont le passé se vit au futur. Des instants à vivre dans la clarté des mots de Heather pour retrouver en soi la richesse de la vie, celle que suscite l'émotion devant la beauté du monde, celle qu'éveille dans sa fulgurance le temps immobile, celle dont fait cadeau la lumière d'une compréhension de la vie. Car la parole de Heather est surtout, dans son éveil à la réflexion, un appel au creusement de la pensée sur ce qui tient l'homme en marche alors que de partout le cerne la finitude. Interroger la vie, c'est aussi interroger l'homme et ce qu'il porte en lui d'insaisissable, sa part de mystère et de repli secret. « Je cherchais », dit Heather dans *L'Adret du jour*, « la transparence de l'homme ».



L'homme, un corps-esprit, indissociablement : en l'homme tout vit sans frontières, sensations, perceptions, émotions, pensées, et c'est ce tout, c'est cette unité qu'il faut tenter de saisir et de mettre en mots. Comme le rappelle souvent Heather : « c'est dans l'entre-deux que le monde est réel. Nous sommes un miroir où dehors est aussi dedans. Le réel vit de l'imaginaire comme la rose de son parfum. L'entre-deux des images seul respire. »

Pas de division possible pour qui cherche à comprendre l'humain. Ainsi conçue, la poésie est un acte de connaissance, un acte qui conduit là où ne va pas la démarche rationnelle, celle de la science qui déconstruit et découpe et distingue. La poésie, une démarche aussi nécessaire que

l'autre, mais centrée sur la volonté de tenir ensemble ce qui forme le moi, et tout autant le vif de l'émotion que la densité de la pensée, tout autant la vision du réel que les créations de l'imaginaire, tout autant la lumière qui tourne sur les dalles d'une petite place que celle qui monte d'une présence à l'intérieur de soi. « Rester à l'intérieur de soi c'est habiter un lieu où le foyer est partout ». Le foyer, le feu intérieur d'un élan vital qui fait du poète, comme le souligne Jaccottet, « un chercheur de poésie ».

Lire Heather en épousant le mouvement de sa quête de clarté, ce n'est donc pas seulement se mettre à l'écoute d'une parole dont les images éveillent à la richesse du monde à travers la richesse d'un regard, c'est aussi et surtout entrer dans un univers poétique « inséparable d'une intime lumière » (Jaccottet), et c'est rejoindre ainsi une famille d'esprits, celle des grands poètes contemporains – Bonnefoy, Jaccottet, Lorand Gaspar, ces poètes du repli intérieur, liés par le souci de questionner l'énigme du vivre et de lire dans l'expérience du vécu et du temps qui le porte ce qui donne sens à la dispersion des moments de l'existence. La poésie : un travail d'exploration et de déchiffrement, et par là-même un mode de rassemblement et de ressaisissement de l'être dans son rapport au monde du réel, ce dehors qui n'existe que d'être dedans.

Poètes qui se situent sous le signe de la lumière. Lumière de la parole qui éclaire et qui découvre ou révèle. Lumière d'une étoile qui brille à l'horizon et qui appelle et qui met en marche. Une lumière poursuivie et toujours recherchée, dans le désir de lutter contre la nuit des questions sans réponse : « désir irréductible d'user l'opacité » (Lorand Gaspar), exigence de « refaire aveuglément le jour » (Jaccottet), volonté de « maintenir le cap sur une étoile absente », de « monter vers une brûlure d'étoile » (Dohollau). Sous la diversité des parcours une identité de regard sur la vie, cette quête d'un « encore à venir » et sur la poésie, « une mouvance et un lieu ».

Et cependant dans l'œuvre de Heather et dans la lumineuse gravité de sa parole, se lit surtout la sérénité d'une évidence : l'évidence que la lumière est ici, en nous, et que chaque jour « jouant le la des yeux » elle « accorde sa note exacte ». À chacun de la saisir, cette musique, pour continuer à avancer. La lumière : « un désir jamais satisfait et toujours comblé » : et c'est le paradoxe de la vie, de toute vie humaine, une vie ponctuée d'ensoleillements intérieurs mais orientée toujours par une soif d'intemporel et d'illimité :

Des sommets de la terre
Dans l'eau du ciel
Une vie...

La Venelle des portes, p. 39.



Je ne veux plus être seul.

Élodie Laügt,
Université de St Andrews

La Réponse ou l'a-fidèle a-pesanteur

Heather Dohollau prévient : « Ces pages sont imaginaires¹ ». Sans doute ces mots attirent-ils, paradoxalement, l'attention sur les sources de l'œuvre à l'orée de laquelle ils apparaissent, et la place qu'occupe celle-ci dans la trajectoire poétique de son autrice. D'une part, ce texte représente, en effet, un moment séminal dans le trajet d'écriture de Dohollau, quand c'est avec lui que s'effectue son passage à la langue française au milieu des années soixante². D'autre part, certes fictionnel, le récit fonctionne néanmoins comme un témoignage de la vie de Jules Lequier, puisqu'il imagine, au moyen de lettres inventées et de courts passages de la voix d'un narrateur extradiégétique, la dernière journée dans la vie du philosophe breton dont la mort par noyade en 1862 laissera penser qu'il s'est suicidé. Les quelque 60 pages de *La Réponse* (écrit en 1969) ouvrent ainsi un regard sur le projet inabouti de livre du philosophe, et la réflexion sur la liberté à laquelle il aura consacré sa vie à travers son rapport à Dieu et à ceux qui l'entourent : Claire, la femme qu'il aime, ses amis Robert et Pierre, sa mère et Marie, la bonne.

Le texte s'élabore alors autour de trois questions principales aux prises desquelles se trouve le protagoniste. C'est d'abord la question de la possibilité de continuer à vivre, la possibilité de demeurer dans le monde

¹ Heather Dohollau, *La Réponse*, Romillé, Folle Avoine, 1982, p. 11.

² Clémence O'Connor, « Biographie », *L'Évidence lumineuse*, p. 163. Dohollau raconte : « Mon petit livre a été écrit assez rapidement, en trois mois. J'ai écrit les premières pages en anglais et au bout de ces quelques pages, j'ai fait le saut et je me suis mis au français. Ce n'était pas un français parfait, évidemment, je faisais quelques fautes d'orthographe... Mais enfin ça venait et c'était très intense. » « Entretien de Rolland Savidan avec Heather Dohollau », *Cahiers Jules Lequier, Lequier en face-à-face. Entretiens, lettres et documents*, n° 5/2015, p. 34. <https://juleslequier.files.wordpress.com/2017/12/cjl5.pdf> [consulté le 25.08.2023].

qu'interroge le personnage de *La Réponse*. Ainsi, dans la quatrième des lettres qui ponctuent le récit, et qui est adressée à « Mon cher Docteur », il se confie en ces termes :

Avant et à travers tout, la question qui me tenaille est celle de la liberté, du choix, du réel possible, et de celui qui a eu lieu (pourquoi ?). La grâce d'une lumière présente qui touche et sanctifie un ici et un maintenant qui existent à cause de moi. Comment l'admettre sans trembler ? le nier sans mourir ? et qui, par moments, n'aimerait pas mieux mourir que vivre dans l'isolement d'une réalité qu'il a créée³ ?

À ce questionnement existentiel s'ajoute celui du livre qu'écrit le protagoniste et qu'il se sent incapable de terminer. Peut-être même ne le souhaite-t-il pas. Il explique :

Je ne sais pas terminer, comment sortir ? Mettre des scellés sur la pièce où justement il y avait une fenêtre donnant sur une partie du ciel invisible ailleurs. C'est le dernier regard qui voit tout pour la première fois et qui fait qu'on ne peut plus partir⁴.

Enfin, l'autre grande question thématiquement structurante de *La Réponse* est la demande en mariage à Claire, l'amie d'enfance avec qui le philosophe a coutume de correspondre par l'échange de lettres déposées dans le tronc d'un arbre.

À un niveau extradiégétique, comme j'ai commencé de le suggérer, c'est un départ d'une langue vers une autre que performe *La Réponse*, soulevant ainsi la question de la possibilité d'un tracé nouveau à partir duquel ne cessera alors plus de s'inventer ou de se renouveler la pratique poétique de Dohollau, comme en réponse à l'appel d'une autre langue que la poète appellera « daugther tongue⁵ ». Le récit apparaît, de fait, comme un départ, commencement ou recommencement, dont le titre rappelle les mots de Derrida au sujet de Lévinas :

Il faut *commencer par répondre*. Il n'y aurait donc pas, au commencement, de premier mot. L'appel ne s'appelle que depuis la réponse. Celle-ci le devance, elle vient au-devant de lui qui,

³ Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ « Entretien de Rolland Savidan avec Heather Dohollau », *Cahiers Jules Lequier, Lequier en face-à-face. Entretiens, lettres et documents*, n° 5/2015, p. 31.

devant elle, n'est premier que pour s'attendre à la réponse qui le fait advenir⁶.

Si sa position de titre fait que l'énoncé *La Réponse*, en tant qu'il se tient à la lisière du texte lui-même, vient littéralement avant le premier mot du récit, le renversement auquel procède Derrida en établissant la précéden- ce de la réponse par rapport à l'appel invite tout autant la question de savoir à quel appel répond *La Réponse*, que celle du genre de réponse que *La Réponse* appelle elle-même. Comment dire quelque chose de *La Réponse* ? Comment y répondre ? Autrement dit, comment entendre derrière les interrogations thématiques plus ou moins mondaines ou métaphysiques qu'il soulève, l'appel du texte ? Le texte en tant qu'appel, en tant qu'il appelle ?



L'une des lectures, autrement dit, l'une des réponses possibles à *La Réponse*, pourrait consister à partir du rapprochement de deux phrases qui semblent à ce point se répondre entre elles qu'elles sont presque l'écho l'une de l'autre et, par l'effet de ce vis-à-vis, soulèvent la question de la parole poétique, de sa provenance et de sa destination.

La première de ces phrases se trouve dans le texte même de Dohollau : « Dieu se retire, attend⁷... » ; la seconde donne son titre au texte de Jean-Luc Nancy, « Un jour, les dieux se retirent... », texte dans lequel il conçoit l'articulation de la philosophie et de la littérature, et ce dans le prolongement de la version du premier romantisme allemand qu'il proposa d'abord avec Philippe Lacoue-Labarthe et leur traduction en français des textes de l'*Athenaeum*⁸. Si le rapprochement proposé entre ces deux phrases (« Dieu se retire, attend... » et « Un jour, les dieux se retirent... ») met en évidence le passage du singulier (Dieu) au pluriel (les dieux), c'est que les deux « retraits » en question n'ont pas le même sens : l'un relève d'un rapport à la foi, catholique en l'occurrence, et l'autre de l'élaboration de la pensée de la littérature dans le contexte de la déconstruction du christianisme et de la pensée de la communauté par Nancy. Et cependant, ces « retraits » ne sont évidemment pas totalement étrangers l'un à l'autre : dans l'écart entre le singulier et le pluriel se jouent le sens du sujet comme passage d'une subjectivité au centre des structures de représentation et en tant qu'il est l'un des pôles de la

⁶ Jacques Derrida, *Adieu. À Emmanuel Lévinas*, Paris, Galilée, 1997, p. 53-4.

⁷ Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 56.

⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.

relation à Dieu, vers une autre dont l'être-avec est sans fixité, emporté par le mouvement au cœur du poème et de la parole poétique. Maurice Blanchot formule ce mouvement en ces termes : « La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle⁹. » Dans l'écart entre ces occurrences du « retrait » chez Dohollau et Nancy, est mise en jeu la relation entre présence et parole. La question « qui parle ? » devient « qu'est-ce qui parle ? » à partir du double mouvement de retrait du divin et du sujet. Tout l'enjeu devient la possibilité de témoigner de la présence de ce dernier au creux même de cette disparition quand le « retrait » du sujet n'est pas un simple absentement ou départ à l'instar de celui des dieux dont Nancy précise : « ils ne vont pas ailleurs, ils se retirent de leur propre présence : ils s'absentent dedans¹⁰. »



Les silences que l'écriture de Dohollau ménage entre les fragments de récits et les passages épistolaires, mais aussi la profondeur et les reliefs qu'apportent au texte les dessins de Tanguy Dohollau, participent de l'expérience vertigineuse que devient la lecture à mesure que s'éloigne le personnage jusqu'à ce qu'il disparaisse finalement dans la mer. Le vertige devant la disparition dont l'écriture témoigne, et dont l'un des motifs est l'absence de livre¹¹, est en même temps celui que l'on ressent à l'appel qu'est la littérature quand :

L'appel qui nous convoque, aussi bien que celui que nous nous adressons, sur la limite, les uns aux autres (c'est sans doute, de l'un à l'autre, le même appel, et ce n'est pas le même) peut se nommer, faute de mieux, l'écriture, ou la littérature¹².

Nancy prend soin de préciser que « littérature » ne désigne ici pas la « chose littéraire » entendue « comme art ou comme style, comme production de textes, comme commerce ou communication de la pensée et de l'imaginaire, etc. » Et c'est par rapport à la littérature en tant qu'elle

⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 42.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, « Un jour, les dieux se retirent... », Bordeaux, William Blake & CO, 2001, p. 9.

¹¹ C'est l'absence du livre est ce que médite également Dohollau dans « Victor Segalen : l'espace du temps passé », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1973, 80-3-4, p. 615-26 : « Et le livre continue dans l'absence du livre » (p. 620) écrit Dohollau juste avant la section intitulée « Écho » dans laquelle elle met en regard Segalen et Jarry par rapport au voyage comme recelant la possibilité d'accéder à « la mémoire de soi ».

¹² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgois, 1986, p. 178.

« ne consiste pas non plus dans ce que le vocabulaire de l' 'appel' fait entendre de l'invocation, de la proclamation, de la déclamation aussi, et de l'effusion d'une subjectivité solennelle¹³ » qu'il faut entendre *La Réponse*. Son titre désigne ainsi à la fois la sorte de réponse qu'est l'absence de réponse, quand les questions formulées à l'intérieur du livre restent irrésolues, et le livre lui-même en tant qu'il répond non pas à quelqu'un ou quelque chose, interrogation ou appel, injonction ou prière, mais à l'appel de la littérature, à la littérature en tant qu'elle appelle, infiniment¹⁴.



Le personnage retourne à la mer la nuit venue dans ce que le lecteur pressent être ses derniers moments. Il entre dans l'eau une dernière fois :

La liberté de Dieu était un mur derrière lui, devant il n'y avait que lui-même. La réponse était dans l'écho de sa propre voix. Au-delà des questions, le miracle est qu'il n'y a pas de miracle. Dieu se retire, attend... la terre prolonge le ciel. Nous sommes la réponse à une question jamais posée¹⁵.

Si la question n'est jamais posée, le poème est la promesse de réponse depuis laquelle est lancé l'appel quand, pour citer Derrida, « depuis le fond sans fond de sa solitude, un appel ne peut s'entendre lui-même, et s'entendre appeler, que depuis la promesse d'une réponse¹⁶. » La promesse de la réponse qu'est le poème contient alors la possibilité de laisser l'appel venir à lui, au-delà de ses limites et de ce qu'il dit ou peut dire. Et l'appel excède toujours la réponse par l'effet d'un écho (« l'écho dans sa propre voix »), écho qui ne devient audible qu'à partir du moment où le poème en devient l'espace infini dans lequel se retirent la mer, la grève, le bruit des vagues, le chant des oiseaux, le jardin et la maison, le silence aussi, le silence des lettres qui n'ont pas été envoyées et dont les amis du philosophe ne retrouvent finalement que les cendres et renoncent même à lire les bouts de papier épargnés par les flammes :

Cette poussière de cendres au soleil leur paraissait un symbole si parfait de la vie embrasée de leur ami qu'ils ne cherchèrent même

¹³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 178.

¹⁴ Voir Jacques Derrida, « Le titrier », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

¹⁵ Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 56.

¹⁶ Jacques Derrida, *Adieu. À Emmanuel Lévinas*, op. cit., p. 54.

pas à voir s'il restait encore quelques mots lisibles. Il leur semblait impossible que tout ne fût pas consommé¹⁷.

C'est à une méditation qu'invite ainsi l'écriture de Dohollau en accueillant notre solitude quand la solitude de son personnage touche la nôtre et nous la rend sensible. Il me semble que la beauté du récit tient en particulier à la force qui sous-tend les rapports entre des êtres ensemble dans leur séparation : c'est ce que suggère la présence des amis du philosophe à la fin du récit, à la fois rapprochés et irrémédiablement séparés en son absence. L'ambiguïté du « nous » dans « Nous sommes la réponse à une question jamais posée », devient alors perceptible puisqu'en lui s'entendent à la fois chacun de nous, et aussi de loin en loin et malgré tout, *nous*, la possibilité de l'être-ensemble, alors même que le texte témoigne de ce que Derrida appelle, après Lévinas, le « sans-réponse » : « la mort : non pas d'abord l'anéantissement, le non-être ou le néant, mais une certaine expérience, pour le survivant, du "sans-réponse"¹⁸. » La question de la possibilité de répondre du « sans-réponse » apparaît alors constitutive de l'expérience poétique chez Dohollau. C'est peut-être aussi ce qu'inaugure *La Réponse* à partir de la place comme à part et étrange qu'il y occupe et en tant qu'il chemine sur la ligne de crête entre confession et témoignage, fiction et réalité : la possibilité d'un « nous » devant le « sans-réponse ».



Autre réponse encore : partir du poème d'un autre poète, Victor Segalen, dont le titre « Trahison fidèle » résonne, de loin en loin, en écho aux premiers mots de *La Réponse* : « La fidélité est de rêve », lit-on de la main de Dohollau, juste après qu'elle a cité la célèbre formulation de W. B. Yeats, « How can we know the dancer from the dance ? », en exergue du geste qui consiste à imaginer la vie d'un autre. Or l'imagination de l'autre est inséparable de l'imagination de soi. L'une ne va pas sans l'autre. C'est peut-être cette intuition fondamentale de Segalen qui toucha en particulier Dohollau. Ainsi, « tout peut être renversé¹⁹ » écrivit-elle à la lecture de Segalen avant de montrer comment, à partir de la symétrie des images et de l'effet miroitant de la

¹⁷ Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 58.

¹⁸ Jacques Derrida, *Adieu*, op. cit., p. 17.

¹⁹ Heather Dohollau, « Victor Segalen : l'espace du temps passé », in *Annales de Bretagne*, tome 80, n° 3-4, 1973, p. 616.

géographie que dessinent son écriture²⁰, le trope de l'écho est développé jusqu'à ce que le « Double » apparaisse comme la figure de l'autre qui donne accès à soi. « Trahison fidèle » figure ainsi au nombre des « Stèles face au nord » consacrées à l'amitié, et a pour source l'histoire de Po-ya et de Tchong Tse-ki²¹ :

Tchong Tse-ki et Po-ya étaient tous deux du pays de Tch'ou. Po-ya jouait admirablement du luth. Tchong Tse-ki goûtait fort sa musique et devinait, en l'entendant, ses pensées. Quand il mourut, Po-ya, ayant perdu celui qui seul savait l'apprécier, cessa de jouer²².

À l'origine de « Trahison fidèle » sont deux amitiés et les possibilités de fidélité et de trahison qu'elles suggèrent à Segalen : celle de toujours avec Henri Manceron qui fut son lecteur assidu et l'inspira à partir en Chine, et celle formée avec Jean Lartigue dont Segalen fit la connaissance à Pékin en 1912. Comme l'indiquent Jacques Quenoz et Danielle Terrien : « [...] c'est bien d'amitié qu'il est question ici. Amitié sans faille pour Po-ya vis-à-vis de Tchong-Ki jusqu'à ce que la mort les sépare et plonge Po-ya dans le silence ; amitié entre Segalen et Henry Manceron en butte aux distances spatiale et temporelle²³. »

Si un détour par « Trahison fidèle » est imaginable c'est aussi que sa « dimension dialogique » entre tout particulièrement en résonance avec *La Réponse* : aux lettres inventées par Dohollau fait pendant la reprise par Segalen des mots adressés à lui par Manceron. Comme le notent Quenoz et Terrien, le poème cite les passages d'une lettre dans laquelle l'ami se déclare « taciturne, inexprimé, mais fidèle et inchangé²⁴ ». « Trahison fidèle » invoque alors l'ami comme l'autre unique à même d'entendre la

²⁰ Cette géographie au confluent du réel et de l'imaginaire procède d'« inversion(s) verticales » auxquelles répondent les « visons d'un espace horizontal "à l'envers" » Heather Dohollau, « Victor Segalen : l'espace du temps passé », dans *Annales de Bretagne*, tome 80, n° 3-4, 1973, p. 618.

²¹ Jean-Jacques Queloz et Danielle Terrien, « Genèse du poème "Trahison fidèle" dans *Stèles* de Victor Segalen », *Genesis* [En ligne], 38 | 2014, mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 17 août 2022 URL: <http://journals.openedition.org/genesis/1317> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1317>

²² Une indication accompagnant la première version du poème explicite les sources de « Trahison fidèle ». Cité par Henry Bouillier, édition critique de *Stèles*, Paris, Mercure de France, 1982, p. 114.

²³ Jean-Jacques Quenoz et Danielle Terrien, « Genèse du poème "Trahison fidèle" dans *Stèles* de Victor Segalen », p. 184. En outre, les auteurs précisent le sens de l'épigraphe du poème d'après la traduction de Chou Ling : « En quête d'un écho amical », p. 186.

²⁴ Jean-Jacques Quenoz et Danielle Terrien, « Genèse du poème "Trahison fidèle" dans *Stèles* de Victor Segalen », p. 187.

voix du poème et son chant et en même temps il débouche sur l'espace que ce rapport à l'ami, *a priori* unique, ouvre sur un ailleurs : « C'est pour toi seul que je joue » lit-on deux fois, à la première et à la dernière strophe du poème. La force du poème vient alors de la mise sous tension que produit la déclaration faite à la quatrième strophe :

Car j'affirme alors, détourné de
toi, chercher ailleurs qu'en toi-même le
répons révélé par toi²⁵.

Dans la religion catholique, le répons est le refrain que reprend le chœur en alternance avec les versets que chante le soliste, de sorte que, de Dohollau à Segalen à Dohollau, ce que le répons fait entendre depuis son inscription au sein de la réponse²⁶, c'est le passage du soliste au chœur, de l'un au multiple, en même temps qu'une forme d'a-destination dans le va-et-vient du dire. C'est de ce va-et-vient que *La Réponse* participe, depuis l'appel à-venir auquel elle a toujours déjà commencé de répondre quand le poème fait signe depuis un rapport à soi, à l'autre et au monde dont j'aimerais proposer, dans le prolongement de la fidélité « de rêve » évoquée par Dohollau, qu'il est a-fidèle.



Et peut-être encore par a-fidélité...

À la formulation de W. B. Yeats : « How can we know the dancer from the dance ? » à la première page de *La Réponse* fait pendant la référence à Heinrich von Kleist que le personnage cite après que Claire a décliné sa demande en mariage²⁷. Elle lui demande ce qu'il cherche : « tout ! Si nous ne la voyons pas de dehors, chaque chose peut être infinie », dit-il, avant d'ajouter :

²⁵ Victor Segalen, « Trahison fidèle », *Stèles*, (REF), Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 129.

²⁶ « RELIG. CATH. Refrain repris par le chœur, alternant, dans la psalmodie responsoriale [qui qualifie tout chant où alternent versets et répons, où se répondent soliste et chœur], avec les versets donnés par un soliste (*Foi* t. 1 1968) », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [consulté le 2 septembre 2023].

²⁷ Le jeu de réponse entre les références à Yeats et Kleist est d'autant plus significatif qu'il trouve son écho dans les essais de Paul de Man qui traite de « Among School Children » in « Image and Emblem in Yeats » et analyse « Sur le théâtre des marionnettes » in « Aesthetic Formalization : Kleist's Über dans Marionettentheatre » (*The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press, 1984).

[...] tout peut être un néant qui aspire ou, au contraire, jaillit en source. C'est là qu'est le danger. Il y a un texte d'un écrivain allemand, Heinrich von Kleist, sur « Le Théâtre des Marionnettes » qui m'a beaucoup frappé. Il dit que l'opérateur qui règle le jeu de ces poupées doit découvrir le chemin propre de l'âme du danseur, en se promouvant lui-même au centre de gravité de la marionnette, c'est-à-dire en dansant²⁸ [...]

Le fonctionnement de la marionnette est ainsi proposé par Kleist comme à l'image de la connaissance, quand son centre de gravité se déplace dans chacun de ses membres à mesure que le marionnettiste la fait bouger. Comme le formule Marthe Adam :

Ce centre décrit dans l'espace une sorte de ligne, droite ou en ellipse. Cette ligne correspond aux mouvements naturels du corps humain et mystérieusement, selon Kleist, elle mène directement à l'âme de l'objet manipulé²⁹.

Entre « aucune conscience » et « conscience infinie », le marionnettiste devenu danseur fait ainsi l'expérience de la grâce, sa présence et son éloignement alternés :

Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. — Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu³⁰.

Il en va d'une forme d'apesanteur quand : « Du reste, me dit-il, ces poupées ont l'avantage d'être *antigravitationnelles*. Elles ne savent rien de l'inertie de la matière, propriété on ne peut plus contraire à la danse »

²⁸ Heather Dohollau, *La Réponse*, op. cit., p. 31.

²⁹ Marthe Adam, « Le théâtre de marionnettes actuel. Ambiguïté, provocation, recherche », *Jeu. Revue de Théâtre*, n° 51, 1989, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/16358ac> [consulté le 10 septembre 2023], p. 72-3.

³⁰ Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre des marionnettes », traduit de l'allemand par Jacques Outin, Éditions Mille et une nuits. http://archives.skafka.net/alice69/doc/kleist_marionnette.htm [consulté le 10 sep. 2023].

précise le danseur de Kleist³¹. Or Nancy a relevé l'étymologie commune de la pensée et de la pesée : « *Le poids d'une pensée*, c'est très exactement l'inappropriabilité de l'appropriation, ou l'impropriété du propre (propre au propre lui-même, absolument)³² ».

À la fois en amont des poèmes à-venir et depuis leur appel, la poétique de *La Réponse*, dans sa fidélité « de rêve » et le voyage de l'imagination auquel elle enjoint, relève de l'expérimentation d'une mise en apesanteur de la pensée et de ce qui pèse en elle. Elle tente ainsi de répondre *de* ce qui de l'autre demeure inappropriable et sans réponse.

³¹ Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre des marionnettes ».

³² Jean-Luc Nancy, *Le Poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide, 2008, p. 16



Son regard monte vers moi de
derrière la courbe de la falaise.

Aaron Prevots,
Southwestern University

Heather Dohollau et Pierre Bonnard : traverser l'intime, vers l'invisible

Cette analyse s'inspire des huit tableaux de Pierre Bonnard (1867-1947) auxquels se réfère Heather Dohollau dans *L'Adret du jour*, dans la séquence qu'annonce la citation de l'agenda de l'artiste, « *Par un jour froid de beau temps*¹ ». Ces deux passionnés d'art moderne traversent l'intime pour aller vers l'invisible², lui au moyen de toiles où vibrent lumière et couleur afin que se traduise une vision du dehors-dedans, elle par le biais de la page comme fenêtre lui permettant, de même, d'« entrevoir³ » la vie. Poètes du regard⁴, ils ne se contentent pas de transcrire exactement ce qu'ils ont vu, préférant considérer les traces du souvenir dans l'ici et maintenant, le transitoire et son tremblement, la beauté qui émane des surfaces, l'énigme qui se dévoile. Chaque éclat, reflet ou ombre que capte l'œil renvoie à un à-venir, à la résurgence du vécu, du vivant, du possible. En persévérant, en s'obstinant sur le problème de la figuration du réel, ils se situent par rapport à l'habiter poétique et louent

¹ « 7 février 1927. Violet dans les gris. Vermillon dans les ombres orangées, par un jour froid de beau temps ». Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*, Paris, L'Atelier contemporain, 2015, p. 25. *L'Adret du jour* est non paginé. Les huit toiles sont *Le Jardin* (1936), *La Fenêtre ouverte* (1921), *Grand paysage du Midi* (1945), *Le Cheval de cirque* (1936-1946), *L'Amandier en fleurs* (1945-1947), *La Salle à manger à la campagne* (1913), *Nu à la baignoire* (1936), et *Portrait du peintre par lui-même* (1945).

² « La salle à manger à la campagne », *L'Adret du jour* : « Le peintre est passeur / Du visible vers l'invisible » ; « Les cheveux des anges (Piero della Francesca) », *Les Portes d'en bas*, p. 38-40 (39) : « Cette reine du midi et du matin / Qui prie et fait attendre sa suite / Épargne le corps d'un dieu / Invisible en chemin ».

³ Heather Dohollau, « La fenêtre ouverte », *L'Adret du jour* ; cf. la séquence « Fenêtres », *Matière de lumière*, non paginé.

⁴ Cf. Michael Bishop, Compte rendu de *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, *LittéRéalité* 19.1, 2007, p. 77-78 (77).

la matière dans son devenir, pour « se rapatri[er]⁵ ». Ils suggèrent que le vide peut se révéler plein, le déchirement prometteur, pourvu que l'on avance vers la promesse et reste ouvert à ce qui est. Qu'apprend-on en comparant ces deux « peintre[s] du sentiment d'exister⁶ » ? Une lecture attentive de la séquence sur Bonnard mettra en relief la complémentarité de leurs démarches, particulièrement l'intime en tant que tremplin à l'émotion, à l'insaisissable, au réel recadré, réfracté, réimaginé. On verra que, lorsque les gestes vers l'invisible dévoilent le caractère éphémère de nos découvertes, le bonheur et la luminescence l'emportent sur l'inquiétude ou le vertige. Cette étude se veut également promenade sur quelques lieux chers à Bonnard, comme reflet de l'ancrage de la poésie de Dohollau dans des lieux divers, dans les songes qu'ils suscitent, et dans les trajectoires de la pensée méditative.

Commençons par quelques mots sur la méthode de chacun. Si celle de Bonnard émerveille Dohollau, et ce à partir de 1947 lorsqu'une exposition rétrospective la bouleverse en lui montrant la voie d'une liberté créatrice sans limites⁷, c'est peut-être parce qu'elle discerne une méthode lente, patiente, transformatrice, où la perspective frôle le rêve. L'artiste se remémore avec précision des lieux, des scènes, des êtres et des choses, mais, telle *La vision après le sermon (Jacob luttant avec l'ange)* (1888) de Gauguin, la surface de la toile s'organise selon les lois de l'imaginaire⁸, surface avec laquelle il y a d'ailleurs contact charnel. Bonnard note ce qu'il a vu puis le laisse mûrir et prendre forme, procédant par petites touches pour que la totalité de la surface soit visible⁹. Le temps de la réflexion et de la fabrication se transmet – tel un

⁵ *Ibid.*, épigraphe : « tel un avec deux notes / deux pour toute une vie / avec deux notes seulement se rapatriant » (Henri Michaux).

⁶ Alain Lévêque, dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Paris, L'Atelier contemporain, 2016, p. 9 : « un grand peintre du sentiment d'exister ».

⁷ Clémence O'Connor avec Heather Dohollau, « Biographie », *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse, Colloque de Cerisy 9-12 juin 2005*, Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), Romillé, Folle Avoine, 2006, p. 161-164 (162).

⁸ Cf. Sarah Whitfield, « Fragments of an Identical World », *Bonnard*, Sarah Whitfield with John Elderfield, New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 9-32 (10-12, 32), ainsi que <nationalgalleries.org/art-and-artists/4940/vision-sermon-jacob-wrestling-angel>. Selon Whitfield, ce tableau lui sert longtemps de talisman. En même temps, Bonnard fait bien attention à distinguer ce qu'il a « senti personnellement » de « ce qu'on a acquis dans les images répandues par les artistes précédents », à rester fidèle à son propre « sentiment intérieur de beauté » (Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*, op. cit., note non datée et 18 janvier 1939, p. 46, p. 63). Voir aussi Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, op. cit., p. 36-45 (40), à propos d'une « base biographique » et de « la transmutation de cet espace référentiel en espace fictionnel ».

⁹ *Ibid.*, p. 30. Voir aussi p. 109. Après 1911 jusqu'à l'Occupation, Bonnard se déplaçait souvent, et aimait à apporter avec lui – roulés – les tableaux auxquels il travaillait. Les

bien, un secret, une vérité intime mais universelle – à ceux qui regarderont le tableau. Les touches de couleur s'uniront grâce aux transitions creusées par l'œil et la main qui travaillent. Tout y sera texture, nuances, seuils, « "climat"¹⁰ ». Par ailleurs, le point de départ doit être une « idée initiale », une « première vision » qui séduit, ce afin de rester « pur » et « sincère » comme Cézanne, de ne prendre de l'extérieur que ce qui entre dans une conception très personnelle¹¹. Le dehors et le dedans iront de pair, guidés par l'intuition et la technique du peintre, surtout le jeu de la lumière et la profondeur que créent l'organisation et la gradation des nuances de couleur¹².

Chez Dohollau, impressions et ressouvenances tamisées par la page se lient entre elles selon le rythme du pas lent de la conscience créatrice. Le poème est certes « une prière qui va dehors¹³ », ses « horizons intimes » en quelque sorte des « ailes de lumière » censées nous remettre en contact avec soi et le monde, le temps et l'espace, le corps et les cinq sens¹⁴, mais ce cheminement spirituel au sein de la littérature s'enrichit d'un contact soutenu avec l'art. En ce sens, sa vie ressemble à celle de Bonnard. Il y a croissance personnelle. Sa communion avec les peintres¹⁵ s'intensifie. Elle étudie aux Beaux-Arts, pratique le dessin, fréquente les musées, tient

propos que cite Whitfield se trouvent dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, op. cit., p. 76 – Tériade : « Propos de Pierre Bonnard (Le Cannet, 1942) » *Verve*, vol. V, n° 17-18, 1947 – : « Le tableau est une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 25-26 et p. 31n120 : « Au-dessus de tout plane le climat de l'œuvre », 14 février 1939.

¹¹ Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, op. cit., p. 77-79 – Angèle Lamotte : « Le bouquet de roses », *Verve*, vol. V, n° 17-18, 1947 [Propos recueillis en 1943].

¹² Cf. Nicholas Watkins, *Interpreting Bonnard : Color and Light*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1997, p. 53-74 [« The Alchemy of Light »]. Voir aussi George Roque, *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p. 214 et p. 225, à propos du « système chromatique » qu'établit Bonnard et des « "différences d'intensité lumineuse" » qui l'intéressent. N'oublions pas ses dessins préalables au crayon et la géométrie ainsi esquissée : la structure parfois inattendue mais finalement très logique qui se met en place, en particulier l'équilibre hors commun des toiles les plus personnelles et innovatrices ; voir les dessins reproduits dans Sarah Whitfield, *Bonnard*, op. cit., Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*, op. cit., et, pour *Le cheval de cirque*, Antoine Terrasse, *Bonnard : Shimmering Color*, New York : Harry N. Abrams, 2000, p. 110. Autre spécificité que soulignent Watkins, Whitfield, et Terrasse : un certain nombre de photographies prises par Bonnard à partir desquels son travail transformateur a lieu.

¹³ « Façade », *Une suite de matins*, p. 29. Cf. « Une prière pour les choses », *Les Portes d'en bas*, p. 45 : « Une prière pour les choses / Qui traversent nos mains transparentes / De leurs frontières intactes ».

¹⁴ « Corps-jardin... », *La Terre âgée*, p. 101 ; « Façade », *Une suite de matins*, p. 35 (cf. p. 57).

¹⁵ Cf. Suzanne Allaire, *Avec Heather Dohollau*, Romillé, Folle Avoine, 2014, p. 16.

une galerie saisonnière d'art et d'artisanat breton à Bréhat (ca. 1951-1970)¹⁶, puis écrit souvent en tant que poète sur la vision artistique. Son vécu et ses connaissances enrichissent la qualité ekphrastique de bon nombre de textes. La page se fait toile où se déposent des vérités intimes retravaillées, à l'égard de soi et du monde, d'êtres et de lieux bien-aimés, de l'acte d'écrire et de celui de peindre. L'accent est mis sur l'ellipse, le passager, le trait du dehors pris sur le vif mais travaillé au plus profond de soi-même par la remémoration.

En effet, les limites du vers sont une contrainte utile, productive de sens, tant au plan des énoncés non ponctués qui peuvent s'isoler qu'à celui du lexique et du dire gnomique. Une attention intense et pourtant discrète caractérise les textes de Dohollau, qu'il s'agisse par exemple de réflexions sur des œuvres d'art ou de commentaires sur le pays de Galles. Comme chez Bonnard, voire Vermeer ou Morandi, tout est fait pour accueillir l'autre dans un espace, dans un échange réciproque de regards, de souffle, de textures¹⁷. Comme le dirait Mérédith Le Dez, la lumière éclaire les « plans successifs » du monde, comme si la luminosité facilitait la traversée en profondeur de l'espace et du temps¹⁸. Le flux et le reflux du dire attirent l'œil paradoxalement sur le vu en tant que reflet de l'inconnu¹⁹. En commentant des tableaux, Dohollau relie ces contraires. Refusant le simple partage de son admiration pour une toile, elle propose au lecteur une impression singulière censée respirer comme la surface qu'elle a devant les yeux. On redécouvre cet espace visuel, d'autant qu'une complicité s'instaure entre l'écrivain et l'artiste. Ainsi le poème, compact et laconique, aide le lecteur-spectateur à traverser l'intime.

Dohollau vise d'ailleurs le noyau dur de l'œuvre d'art qu'elle scrute, l'idée initiale du peintre. Comme Bonnard, elle fait ressortir des espaces où l'œil peut se promener. Elle suggère ce qui dans le dehors nous embrasse et nous dépasse. Elle met en valeur le dedans et le dehors en

¹⁶ Clémence O'Connor avec Heather Dohollau, « Biographie », *op. cit.*, p. 162-163 ; cf. <fr.wikipedia.org/wiki/Heather_Dohollau>.

¹⁷ Cf. Clémence O'Connor, « Translating Non-Figuration: Heather Dohollau's Poems on Pure Visuality », *New Ekphrastic Poetics*, Susan Harrow (dir.), *French Studies* 64 (2010), p. 276-289 (p. 285-289), à propos de l'échange qui a lieu entre la peinture et la poésie, notamment l'ouverture sans fin ressentie aux niveaux physique et métaphysique, charnel et dialogique.

¹⁸ Mérédith Le Dez, « Heather Dohollau : par la grâce d'un "soleil oblique" », <poezibao.typepad.com/files/heather-dohollau-par-meredith-le-dez.pdf>, p. 2.

¹⁹ Cf. Clémence O'Connor, « Un manquement comme bien : The Unsaid as Poetic Resource in Heather Dohollau », *Poetic Practice and the Practice of Poetics in French since 1945*, Hugues Azérard et al. (dir.), *French Forum* 37 (2012), p. 237-255 (251), à propos de la quête continue pour l'arrivée impossible.

tant qu'espaces indissociables, dont les rapports foisonnent, et nous montre le chemin de ces espaces²⁰. On constate avec elle ce qui peut nous séparer de l'infini, tout en laissant le regard se poser sur celui-ci au travers d'un tableau. Tels sont les traits saillants de « Le jardin », de « La fenêtre ouverte », et de « Grand paysage du Midi », les trois premiers textes de la séquence sur Bonnard, où l'on a affaire à la nature tout en se plongeant dans les mystères auxquels l'âme ne cesse de tendre²¹. Ce n'est pas tant la Nature dont nous traitons auprès de Bonnard, que la spécificité de certains endroits, à savoir la luxuriance du Midi pas loin de Cannes dans « Le jardin » et « Grand paysage », et la lumière diffuse mais radieuse de Vernonnet, en Normandie à quelques kilomètres de Giverny, dans « La fenêtre ouverte²² ».

Dans « Le jardin », Dohollau parle sans ambages, s'adressant peut-être à ceux qui voudraient croire que la peinture nous donne facilement accès à un règne autre : « Qui peint le paradis n'est pas dedans ». Ainsi annonce-t-elle plusieurs fils conducteurs de cette séquence, par exemple le désir de déceler un ailleurs et d'y trouver le bien-être ; l'envie d'y accéder au moyen de l'art ; les écueils auxquels nous faisons tous face ; les instants de gloire qui jailliront si l'on reste attentif aux couleurs et à la lumière ; et l'aveuglement symbolique – le regard intérieur – qui accompagne notre lent progrès vers ce possible. On voit vite que

²⁰ Cf. « Nous sommes unis », *Matière de lumière* : « Nous sommes unis / En dehors de nous / Dedans éclaté / Réseau fragile de lisières » ; « comme la marée montante », *Le Dit des couleurs*, p. 95 : « tout est dehors même le dedans » ; « Femme à la fenêtre », *Une suite de matins*, p. 56 : « elle voit le dehors / au couleurs du dedans ».

²¹ Nous mettons le titre des poèmes de *L'Adret du jour* entre guillemets, celui des œuvres d'art en italique. On peut consulter les tableaux aux liens suivants : *Le Jardin*, <tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cc-land-exhibition-pierre-bonnard-colour-memory> ; *La Fenêtre ouverte*, <phillipscollection.org/collection/open-window> ; *Grand paysage du Midi*, <wikiart.org/en/pierre-bonnard/view-from-the-artist-s-studio-le-cannet-1945> ; *Le Cheval de cirque*, <wikiart.org/en/pierre-bonnard/the-circus-horse> ; *L'Amandier en fleurs*, <sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-day-sale-l14004/lot.224.html>, voir Fig. 2 dans les notes en bas de page ; *La salle à manger à la campagne*, <standard.co.uk/culture/pierre-bonnard-tate-modern-exhibition-london-a4044261.html> ; *Nu à la baignoire*, <standard.co.uk/culture/pierre-bonnard-tate-modern-exhibition-london-a4044261.html> ; et *Portrait du peintre par lui-même*, <nga.gov.au/bonnard/Detail.cfm?IRN=122667&ViewID=3>. Nous nous sommes appuyé sur les détails de chaque poème pour confirmer de quel tableau il s'agit.

²² Bonnard achète une maison à Vernonnet, sur les coteaux de la Seine, en 1912, qu'il baptise « Ma Roulotte ». Il découvre Le Cannet en 1922 et y achète une maison en 1926, qu'il baptise « Le Bosquet ». Voir <lecannet-tourisme.fr/index.php/decouvertes/pierre-bonnard/le-bosquet> et <musee-orsay.fr/fr/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/6/article/pierre-bonnard-41180.html>.

Dohollau privilégie une parole oraculaire d'où sourdent des vérités, de doux rythmes de vie et de mort. Chaque poème offre un aperçu, est un instantané, évite de longs détours.

« Le jardin » s'inscrit dans ce que Béatrice Bonhomme nomme une poésie du retrait²³. Il souligne que nos pas sur le chemin qui se présente dans la toile, menant « vers le seuil révélé », seront « [é]ternellement ralenti ». En même temps, la progression thématique nous encourage à garder l'espoir, à priser la vue : « Nous sommes des mendiants épiant / Par la flamme du désir / Nos yeux sont les grilles ». Ce texte aux allures mystiques fait écho au tableau de Bonnard tout en lui imposant la poétique de Dohollau. La faille à travers laquelle nous allons provisoirement vers l'invisible s'incarne devant nos yeux, par le biais du chemin qui va vers l'arbre au centre du tableau, vers ses « fruits [...] interdits ». Au lieu de faire simplement provision de la vie²⁴, de goûter aux saveurs de la lumière, de la végétation, des plans jusqu'à l'horizon, nous célébrons le regard en acceptant aussi la séparation, un centre auquel s'associe pour Dohollau un vide, un seuil peut-être inaccessible mais qu'il nous incombe de désirer :

Qui peint le paradis n'est pas dedans
Cet arbre là-bas ses fruits sont interdits
À qui veut voir, les pas à faire
Éternellement ralenti vers le seuil révélé
Créent la marge nécessaire
Le prisme qui donne les couleurs
Le jardin royal est pour le prince aveugle
Nous sommes des mendiants épiant
Par la flamme du désir
Nos yeux sont les grilles

« La fenêtre ouverte » met l'accent sur un autre cas de figure, d'une manière encore plus concise et non sans suspense. Se mettre devant cette toile de Bonnard, face à la femme et au petit chat qui jouent ensemble et à la fenêtre grande ouverte qui domine l'espace, permet à Dohollau d'y

²³ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », *op. cit.*, p. 37-38 : « Poésie du dessaisissement et du retrait » qui repose sur le paradoxe « comment nommer ce qui n'a pas de nom, comment parler ce qui est sans parole ? ».

²⁴ En se rappelant la promenade matinale que faisait Bonnard, par les sentiers vers le Canal de la Sciagne, son neveu Charles Terrasse explique qu'il « “faisait provision de la vie” », avançant lentement et regardant autour de lui. Voir <independent.co.uk/life-style/art-chef-bonnard-the-home-that-shaped-the-master-1141995.html>. Cf. Sarah Whitfield, « Fragments of an Identical World », *op. cit.*, p. 204, à propos du jardin dépeint ici. « Le Bosquet » avait un jardin sauvage, que Bonnard semble montrer d'un endroit plus haut, près de la cuisine.

voir un drame. La sobriété s'avère être le don de l'auteur, sa façon de suivre les traces d'artistes dont chaque coup de pinceau compte. Elle voit droit au but, au cœur d'une problématique qui distingue Bonnard des impressionnistes, en signalant l'espoir d'accéder à un « règne autre » qui dépasse le quotidien, qui nous inscrit certes dans la trame de la vie, mais en nous laissant un peu en dehors du familier, de la routine, de simples rencontres²⁵. Le lexique de plus en plus religieux met l'accent sur le contact charnel avec l'espace du dehors, en tant qu'espace vertigineux qui fait partie intégrante de l'intime.

Les remarques de Dohollau dans « La fenêtre ouverte » seraient presque inattendues sans le contexte des premières pages de *L'Adret du jour*, qui donnent à voir l'imbrication spirituelle de l'ordre humain et de la flore : « Les cheminements du souffle sont devenus les ponts / Suspendus entre les pierres et les bas-côtés de fleurs » ; « Je vois des mains comme des feuilles / Les épaules portent les forêts / Sur l'adret de la montagne ». De façon lapidaire, elle insiste sur le fait qu'entrevoir la vie, ce n'est pas seulement privilégier la vue, mais aussi faire le « saut périlleux » dans ce règne, tendre métaphoriquement la main comme le font écrivains et peintres pour que resurgissent des traces de la vie, que vibre de nouveau la lumière :

Le saut périlleux
Dans un règne autre
Où tendre la main
Pour tracer sur la transparence
Le haut des arbres
Est déjà la fuite profonde
Le vertige d'un glissement
Dans le puits de l'air
Par les marges radieuses
De la vie ici
Où voir c'est entrevoir

Pour en revenir à ce que dit Bonhomme sur la poésie du retrait et, en particulier, l'oxymore²⁶, c'est paradoxalement à partir de ces « marges radieuses » qu'a lieu l'habiter poétique. Nos gestes vers le sacré font de l'intime une marge devenue centre. Ceci est le drame présenté par *La fenêtre ouverte*, qui se focalise sur le vide devenu teintes et souffle, air dans lequel « gliss[er] ».

²⁵ Cf. l'expression « Au royaume de l'immédiat », qu'emploie Alain Lévêque pour parler d'une « présence à l'instant », de l'« amour de la vie fugitive », dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, op. cit., p. 22, p. 30.

²⁶ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », op. cit., p. 37-38.

Selon Dohollau, *Grand paysage du Midi* et ses quelques travailleurs au deuxième plan incarnent essentiellement le même drame. C'est en nous séparant par moments de nos tâches, en creusant à travers le regard, que nous ressentons ce qu'elle appelle dans « Grand paysage du Midi » une « présence pleine », puis « la durée d'une lente émergence » dans laquelle nous plonger :

Un chemin debout comme un arbre
A pour feuilles la terre
Sur cette surface dressée
Où les couleurs sont les haies
Il n'y a d'espace que pour le regard
Personne ne sait de dehors où est sa vie
Pris dans l'ambre de sa tâche
Mais cette présence pleine
Crée la durée d'une lente émergence
Et nous rentrons de face
Dans la gloire d'une lumière où nous sommes

Or, c'est aussi la maîtrise de la technique de la part de l'artiste ou de l'écrivain qui mène vers cette « gloire d'une lumière où nous sommes ». Les modulations de la couleur, les transitions d'un plan à l'autre, sont essentielles. Le miroitement qui met un chemin « debout comme un arbre » vient par exemple du choix de couleurs, des tons juxtaposés, de la facture, des couches de peinture, du point de vue qui oblige l'œil à monter ou à descendre, et de la manière dont les couleurs sont rassemblées selon les lois de l'imaginaire et du désir²⁷. Ce travail préalable nous permet de rentrer « de face / Dans la gloire d'une lumière ». S'il devient une évidence que divers choix – de couleurs, de mots, de pensées – facilitent notre traversée de l'intime, la lecture en miroir de *L'Adret du jour* et des tableaux de Bonnard n'en soulève pas moins tant de points communs que nous prenons pleinement conscience de ce qui ouvre une voie vers le possible.

Le Cheval de cirque est un cas plus complexe, car il faudrait comprendre l'influence qu'a eue cette toile sur la vie et l'œuvre de Dohollau. Comment est-ce que cette image a – d'après l'auteur – produit un si grand impact, alimenté sa liberté créatrice ? Au moyen du plan rapproché sur ce cheval puissant mais claustré et des contrastes entre le vif et le sombre ? À cause de la singularité de ce choix de sujet dans l'œuvre tardive de Bonnard ? Il est probable que ce tableau reste gravé dans la mémoire de Dohollau depuis l'« épiphanie » qui a eu lieu

²⁷ Cf. Mary Acton, *Learning to Look at Paintings*, Second Edition, New York, Routledge, 2009, p. 122-123.

lorsqu'elle l'a vu pour la première fois en 1947²⁸. Il se peut qu'au niveau symbolique, ce cheval lui fasse penser non seulement à son propre cheminement en tant qu'artiste, mais aux années difficiles suite à la perte de sa mère en 1946 et une certaine perte de l'anglais, idées évoquées au début de *Le Dit des couleurs*²⁹. Rappelons-nous que Bonnard peint *Le Cheval de cirque* vers la fin de sa vie. Il s'agit réellement d'aller vers l'invisible, au sens premier d'une lente approche de la mort, d'un « chemin hors la vie », comme le soulignent plusieurs vers du poème :

Surgit un cheval blanc
 Qui fait signe que son heure
 Est la vôtre
 Sa présence frémissante
 Dresse un chemin hors la vie
 Déjà sur le front
 Brille la pierre blanche d'un nom
 Et comme une vague se courbe
 Son regard est silence

Ce texte ouvre un dernier volet de notre analyse, celui de la durée d'une vie au sein de laquelle se développe l'intime. « Le cheval de cirque » suggère de façon énigmatique qu'il faut faire face au changement, à l'agitation, à l'ennui lorsqu'il arrive par exemple que « la lumière et les objets se monotonisent³⁰ ». Il est concevable d'ailleurs qu'il s'agisse dans « Le cheval de cirque » d'une absence à soi-même. Comme le poème ne le précise pas, le lecteur doit jouer à pile ou face : pile, « la pierre blanche d'un nom » est une sorte de stèle, nous rappelant le trouble lié à la perte et le devoir de ne jamais oublier que nos liens à soi et à l'autre nous créent mais peuvent se briser ; face, la « présence frémissante » de tout artiste et de nombreux ouvrages fait valoir

²⁸ Clémence O'Connor avec Heather Dohollau, « Biographie », *op. cit.*, p. 162.

²⁹ P. 7-15 : « *un palais couleur de souci* » ; « la vieille langue s'en va celle de la mère » ; « vient le jaune / avec le blanc du grand cheval de cirque / la merveille sur les murs de couleurs pures » ; « Paris le possible et Londres la grise / car au retour le deuil se fait partout ». Il faudrait peut-être prendre en compte aussi une autre perte, celle de sa fille aînée Mikaëla en 1988 suite à une longue maladie. Sur la « place importante » qu'occupent certains événements de sa vie dans les recueils, voir Clémence O'Connor avec Heather Dohollau, « Biographie », *op. cit.*, p. 164 ; cf. « La Cecina » [à Mikaëla], *L'Adret du jour*, ainsi que la dédicace « Pour Mikaëla » au début de *Pages aquarellées*, non paginé.

³⁰ Pierre Bonnard, août 1941, dans une lettre à George Besson, dans Sarah Whitfield, « Fragments of an Identical World », *op. cit.*, p. 262. Par ailleurs, Bonnard était souvent en deuil pendant les années 1940 ; voir Sarah Whitfield, « Fragments of an Identical World », *op. cit.*, p. 262-263.

« l'épaisseur de notre immanence » et la matière en tant qu'« illumination³¹ ».

L'ambiguïté féconde des vers qui closent « Le cheval de cirque » – « Brille la pierre blanche d'un nom / Et comme une vague se courbe / Son regard est silence » – semble se référer au va-et-vient spatiotemporel qui caractérise l'intime. La vague qui « se courbe » correspondrait dans ce cas-là au temps qui passe et qui fait surgir des souvenirs, à la « pierre blanche d'un nom » que l'âme sait reconnaître et qui a son rôle à jouer dans le devenir de l'œuvre d'art, tantôt s'ouvrant sur le silence comme celui imaginaire du cheval de cirque, tantôt encourageant un élan d'une plus grande envergure et immédiateté, suggéré par cette toile dans son ensemble et la phrase « que son heure / Est la vôtre ». Bref, le peintre ou l'écrivain n'est pas à tout moment passeur. La faille qui fait surgir l'invisible se lie également aux déchirures dans l'étoffe d'une vie.

Qui plus est, les autres tableaux choisis pour cette séquence renvoient à de telles failles et déchirures. « L'amandier en fleurs », qui traite d'un ouvrage des dernières années de Bonnard dans lequel brille un arbre auquel il tenait parce qu'il le voyait de sa chambre tous les jours, propose que la « vie en dehors » puisse venir se poser sur les « branchages de l'âme ». Les « noces ultimes » avec la lumière font coïncider l'approche de la mort et l'union avec le dehors. En faisant du peintre le Je lyrique, Dohollau renforce notre identification avec lui. Nous reconnaissons dans les fleurs-flocons « [u]n souffle qui demeure », une voie ascensionnelle, une continuité entre les saisons comme entre l'ici-bas et l'au-delà, la présence d'un ange que figure tant de blanc parmi les teintes de bleu ciel :

Un arbre si léger
Cette vie en dehors
Qui monte aux yeux
Par la fenêtre
Une venue de blanc
Dans le bleu de l'air
L'ange qui se pose
Entre ciel et terre
Sur les branchages de l'âme
Un souffle qui demeure
Où je rentre dans la blancheur
Des mes noces ultimes

Dans « La salle à manger à la campagne », sur le tableau qui dépeint la salle à manger de « Ma Roulotte » en Normandie, Dohollau met

³¹ Michael Bishop, Compte rendu de *Heather Dohollau : l'évidence lumineuse*, op. cit., p. 77.

l'accent de manière critique d'abord sur la femme qui regarde de dehors une chaise à l'intérieur, « vers celle qui fut là / Son propre corps absent », et ensuite sur le fait que Bonnard permet néanmoins, grâce à la lumière et la perspective, des noces entre les instants, la diminution d'oppositions, la fusion sensuelle de soi-disant contraires :

Penchée sur le rebord de la fenêtre
Elle regarde vers celle qui fut là
Son propre corps absent
Dedans-dehors, ici-ailleurs
Seule la lumière marie les instants
Caresse les couleurs dans la soie de l'air
Ce vêtement sans couture
Entre le fermé et l'ouvert
Le peintre est passeur
Du visible vers l'invisible
D'une terre sans faille

Dans « Nu à la baignoire », qui nous ramène à « Le Bosquet » au sud de la France, la longueur des vers et les enjambements brusques renforcent de par leurs rythmes la somptuosité inouïe de la vision de Marthe, la femme de Bonnard. Ils fêtent la couleur comme matière qui crée le mouvement perpétuel de la vie, la lumière comme présence de l'invisible. La diction reprend le tremblement apaisant qui a lieu dans le tableau, son doux mélange de teintes, l'heureux mariage de la chair de Marthe et des tons qui s'entrelacent sur le mur. Cependant, Dohollau proclame la beauté de « la lumière retrouvée » et de la vie « qui monte / À la surface du temps » tout en suggérant la solitude de Marthe et la ressemblance entre la baignoire et un sarcophage :

Une princesse de Byzance sur un mur de Ravenne
N'a pas cette gloire, ces couleurs pilées
D'un festin absolu de la lumière retrouvée
Blanc sarcophage d'une femme en sa chair
Immortelle à midi est toute vie qui monte
À la surface du temps, cette montagne rentrée
Dans ses couches invisibles hors l'affleurement de tout
Une auréole de sainte pour l'office du jour
L'eau lustrale qui baigne ce rituel du réel
Un viatique de vie pour une traversée sans voile
Plus tard les pieds posés sur le sol de lazulite
Frôlée de mouches d'or elle s'étira dans la grâce
D'un habit d'air royal que nul enfant ne voit

Un trait saillant qui nous porte comme un fleuve vers l'invisible sans que la mort soit oubliée est le champ sémantique du rituel sacré : la gloire, le festin, l'immortalité, l'« auréole de sainte pour l'office du jour », « Un viatique de vie pour une traversée sans voile », le « sol de lazulite » qui renforce l'idée d'un royaume à part, quasi divin.

Dans « Portrait du peintre par lui-même », enfin, à propos de la toile où lumière et couleur font de Bonnard une présence fantomatique, baignée de bruns clairs, auréolée de vert et de violet fané, se profilant sur du blanc assombri, pas tout à fait ancrée dans l'espace et dont les yeux creux et noirs renvoient à ceux du cheval de cirque, Dohollau boucle la boucle en parlant d'un « prince [...] presque aveugle » qui semble dire que tout lui « suffit ». Ce texte par lequel se termine la séquence reste dans l'esprit des poèmes précédants, dans la mesure où le dedans des êtres et des choses déborde toute notion de cadre, s'entremêle au-dehors sans limite. Par ailleurs, la « courbette légère / A l'obscur » symbolise les rapports constamment établis lorsque l'on naît au songe, à la matière travaillée tant par les mains que par la vue, au sens le plus large possible de l'affect découvrant toutes sortes d'étendues :

Ici le prince est presque aveugle
Le royaume d'ombre
Renvoie la lumière
A ses rives extrêmes
Les baisers de la Reine
Préparent l'exil
Mais d'une courbette légère
A l'obscur, il semble dire
Avec humilité : Tout me suffit

L'œuvre de Pierre Bonnard nous apprend beaucoup sur le renouvellement artistique par lequel se distingue le XX^e siècle. Elle met en évidence le sacré que recèle le sensible et la sagesse de suivre celui-ci. Elle approfondit notre compréhension des visées de Heather Dohollau, notamment le besoin de méditer l'énigme des êtres et des choses sans perdre de vue des lieux concrets, l'envie d'explorer le rêve afin d'accéder à la transparence du réel. Les enjeux existentiels et ontologiques du dire poétique, dans *L'Adret du jour* et au-delà, s'éclaircissent. On comprend la complémentarité des oppositions – absence et présence, dehors et dedans, failles et beauté, passé et futur, visible et invisible – qui caractérisent les recueils de Dohollau et fascinent tant la critique. On observe ce que l'on gagne à s'éloigner du concept. On apprécie cet écrivain à la fois en tant que penseur dont les péripéties font déployer l'être et « Intimiste » dont

les vers nous rendent attentifs aux horizons de nos silences³². On saisit mieux les points de convergence et de divergence entre les peintres qui l'attirent, de Piero della Francesca (v. 1416-1492) à Giorgio Morandi (1890-1964), de Vermeer de Delft (v. 1632-1675) à Mark Rothko (1903-1970)³³. Lire Heather Dohollau à travers ces intertextes, c'est se sensibiliser à l'histoire de l'art, aux cadences de la pensée, aux jardins que chacun porte en soi. Au plan du lexique et du souffle, on renoue avec la promesse des mots et donc avec le sacré, se recrée des liens avec le transitoire pour mieux s'épanouir. Ce qui compte dans cette comparaison avec Pierre Bonnard, les procédés de fabrication mis à part, c'est la traversée de ces aires du savoir et du non-savoir, l'en-avant vers l'invisible dans les plis de chaque vie que nous dessinent les formes artistiques, le « révei[l] à la vie » qui fait « l'avancée » où « nous sommes³⁴ ».

³² Nous pensons à Bonnard et à Édouard Vuillard (1868-1940) ; voir George Heard Hamilton, *19th and 20th Century Art : Painting, Sculpture, Architecture*, Englewood Cliffs, NJ/New York, Prentice-Hall and Harry N. Abrams, 1972, p. 123-124.

³³ Cf. les poèmes ekphrastiques dans *Matière de lumière, Pages aquarellées, Les Portes d'en bas, La Terre âgée, La Venelle des portes, Le Point de rosée, Le Dit des couleurs*, et *Une suite de matins*, puis la séquence « "Une durée de regard" : Bonnard », *Un regard d'ambre*, Romillé, Folle Avoine, 2008, p. 29-36 (« Ici je retrouve... », « Baignoire », « Le boxeur », « Le bol de lait », « La petite blanchisseuse », « Femme dans un paysage », « L'atelier au mimosa », « Après l'exposition »).

³⁴ « Corps-jardin... », *La Terre âgée*, p. 101 : « Et dans le vêtement plissé d'une vie / Se meuvent en vagues les horizons intimes » ; « Les cheveux des anges (Piero della Francesca) », *Les Portes d'en bas*, p. 38-40 (40). Voir aussi *L'Adret du jour* à propos du réveil à soi et au monde « Des pays visités... » (« Tu te penchais sur l'herbe / Cherchant les fleurs frontalières / Dont les parfums ourlaient tes rêves / Et l'air avait la fraîcheur d'une source traversée ») et « Comme un livre... » (« Y a-t-il dans des jardins secrets / des parterres de pensées entre deux vents ? »). Pour Bonnard, cf. Bruno Ulmer (réal.), *Pierre Bonnard : les couleurs de l'intime*, Arte, 2015.



la surface lisse de la terre
était loin

Clémence O'Connor,
Université d'Aberdeen

Témoignage aveugle :
Heather Dohollau et Giorgio Morandi

Cette étude porte sur les poèmes de Heather Dohollau dédiés au peintre italien moderniste Giorgio Morandi, et sur le témoignage qu'ils offrent à l'égard de la visibilité, de ses conditions et de ses limites chez cet artiste. Le positionnement de témoin dans l'écriture sur l'art des poètes français du XX^e siècle a fait l'objet de plusieurs études d'Emma Wagstaff et de Susan Harrow, ainsi que ses implications pour la nature et la portée de la forme ekprastique et de la poésie critique. Celle-ci tend à se détourner des espaces publics et des valeurs esthétiques ou mimétiques de l'art pour embrasser des processus plus privés et leurs temporalités, de la genèse de l'œuvre d'art au regard du spectateur. Cet essai s'appuie sur leurs travaux pour mettre en lumière la manière dont Dohollau aborde Morandi – artiste que l'on peut qualifier d'inclassable, d'atypique selon les normes modernistes, et qui semble s'être replié dans un état de résistance passive à la recherche critique, historique ou conceptuelle. En l'absence de tout contact entre Morandi et Dohollau, qui n'avait qu'un accès limité à la correspondance de l'artiste et aux écrits qui lui était consacrés en français ou en anglais à l'époque, comment les poèmes procèdent-ils dans cette obscurité testimoniale ? Comment abordent-ils l'énigme soigneusement cultivée de la vie de Morandi et de ses peintures à forte charge philosophique, qui témoignent de l'interdépendance de la lumière et de l'obscurité, de la surface et de la distance, de la vue et de ses défaillances ? Le texte sur lequel cette étude se concentre principalement, la séquence poétique « Un peintre » qui ouvre *Les Portes d'en bas*, emprunte à la forme de l'ekphrasis pour mettre en lumière « les conditions qui ont permis à d'autres de créer¹ ». Comme nous le verrons, le thème de la cécité est au cœur de cette recherche, puisque pour Dohollau « la vision la plus intense est une vision d'aveugle, par le toucher, les yeux fermés, pour mieux sentir la forme », affirmation qui fait écho aux *Mémoires d'aveugle* de son ami et correspondant Jacques Derrida².

Le dialogue de Dohollau avec l'art moderniste contextualise son affinité avec Morandi, dont le provincialisme, « l'oscillation entre figuration et abstraction » (selon les termes de Paul Coldwell) et, après sa

¹ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, Romillé, Folle Avoine, 1992. Heather Dohollau, entretien privé avec Clémence O'Connor, 2004.

² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

phase futuriste, le traitement subtil et chromatique du contraste le distinguent des normes dominantes du Modernisme – principalement celles de l’avant-garde parisienne – mais pas tellement des autres courants modernistes que Dohollau a suivis très tôt dans sa vie, tels que l’œuvre de Ben Nicholson et Paul Nash³. Ce dialogue a débuté bien avant qu’elle ne s’installe à Paris en 1947. Dès son adolescence, elle lisait le magazine britannique moderniste *Horizons*. Lorsque sa mère a eu besoin d’aide financière durant la Seconde Guerre mondiale, elle a choisi un emploi, à l’âge de dix-sept ans, dans une librairie communiste de Cardiff en raison de l’excellent rayon d’art moderniste qui s’y trouvait. Son arrivée à Paris en tant qu’étudiante aux Beaux-Arts, peu après avoir perdu sa mère, coïncide avec la première rétrospective consacrée à Bonnard, décédé quelques mois auparavant. Alors que le manque apparent de transgression visuelle chez Bonnard lui vaut les critiques de Picasso, Dohollau est immédiatement inspirée par son travail sur l’épaisseur et le feuilleté des couches de peinture et par la tension qu’il cultive entre l’émergence et la dissolution des formes, tension également présente chez Morandi dans son propre idiome visuel. Lorsque, après quelques années passées à Paris et à Londres, Dohollau se voue à une vie presque recluse (malgré ses sept enfants) sur une petite île bretonne, elle ouvre une boutique d’art où sont exposées les poteries de Jeanne et Norbert Pierlot, qui restauraient à l’époque le château de Ratilly afin d’en faire un centre d’art contemporain d’avant-garde pour la production et l’exposition de poterie en grès. À l’instar de St Ives, Ratilly amène un art expérimental et international à un lieu rural, lançant ainsi une nouvelle tendance artistique en dehors de Paris, dont Dohollau fait partie à sa propre échelle.⁴ Cela a également dû jouer un rôle dans son attirance pour Morandi, moderniste provincial et obsédé par la poterie, qui limitait ses sujets aux natures mortes et aux paysages de son propre Mont Saint-Victoire, les collines de Grizzana, près de Bologne.

Les poèmes de Dohollau montrent que pour elle, le Modernisme siège dans le regard, et pas uniquement dans une esthétique particulière, telle qu’on la retrouve dans certaines œuvres d’art d’une période donnée. Les textes ekphrastiques, qui représentent un poème sur sept dans son œuvre, offrent un regard moderniste sur le large éventail de périodes et de genres qu’elle recouvre. Qu’elle se trouve devant un Joan Mitchell ou un Giorgione, une œuvre d’art figurative ou soi-disant abstraite, Dohollau ne laisse jamais la recherche de sens faire l’impasse de la matérialité du

³ Paul Coldwell, « Giorgio Morandi: Epiphany in a Bottle », *Art in Print*, vol. 5, n° 5 (janvier-février 2016), p. 28-29, p. 28. Traduction Clémence O’Connor.

⁴ De nombreux liens existent entre Ratilly et la poterie de St Ives, comme en témoignent les archives de Bernard Leach datant du début des années 1960.

tableau, comme si elle cherchait à traduire la visualité dans sa résistance aux mots.⁵ La peinture est l'espace vertical d'un jeu entre les couleurs, la lumière, les formes et les textures, une toile fine mais infiniment profonde, encadrée mais infiniment ouverte, et qui fait appel à tous les sens. Cet espace est aussi l'ici et le maintenant de multiples rencontres – entre l'artiste et son support, l'œuvre d'art et le spectateur, et comme nous le verrons, le visible et l'invisible, ou ce qui reste à voir. Morandi décompose lui aussi le visible en dimensions non mimétiques de la visualité : comme il l'écrit dans une lettre, « le seul intérêt que le monde visible éveille en moi concerne l'espace, la lumière, la couleur et les formes⁶ ». Après sa phase futuriste, « les natures mortes de Morandi ont influencé ses paysages et vice-versa⁷ ». Le je-spectateur de Dohollau nous invite même à l'anamorphose où les objets et les façades s'inversent : « Deux bouteilles / Deux maisons pour la mort », « Une maison rose entourée d'herbe très verte / Boîte close sur un mystère⁸ ». J'ai eu le privilège de voir *Still Life (1962)*⁹ avec Dohollau à la Scottish National Gallery of Modern Art. Elle y a découvert un horizon vallonné. Cette labilité de la perception garde indéfiniment ouverte l'émergence de nouvelles formes dans les tableaux¹⁰ :

Et loin en eux-mêmes
Les objets sur la table
Retrouvent sans fin les formes
D'une terre des yeux

Si l'art de Morandi se prête à ce regard anamorphique, où « Les objets sur la table » se retirent « loin en eux-mêmes » tout en se fondant en un paysage ou « terre des yeux », c'est parce que son traitement des deux sujets, natures mortes et paysages, est similaire. Dans les deux cas, il utilise une palette monochrome, situe ses sujets dans un espace peu profond, fait le choix de titres vagues comme pour détourner l'attention

⁵ Sur le paradigme de la traduction dans le renouveau de la forme ekphrastique chez Dohollau, voir Clémence O'Connor, « Translating Non-Figuration: Heather Dohollau's Poems on "Pure Visuality" », *French Studies*, Volume 64, Numéro 3, juillet 2010, p. 276–289.

⁶ Giorgio Morandi, lettre datée du 6 janvier 1957, citée dans Ernst-Gerhard Güse et Franz Armin Morat (dir.), *Giorgio Morandi: Paintings, Watercolours, Drawings, Etchings*, Munich, Prestel, 1999, p. 15. Traduction de l'anglais Clémence O'Connor.

⁷ Victoria Keller, « An Artist's Artist », *The Art Book*, Numéro 6, 1999, p. 14-15, p. 15. Traduction Clémence O'Connor.

⁸ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 16.

⁹ Une reproduction de cette œuvre est disponible via cet URL : <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/721>

¹⁰ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, Romillé, Folle Avoine, 1999, p. 9.

de la valeur mimétique du tableau, et présente des contenants (bâtiments, boîtes...) comme autant de formes semi-ouvertes et presque abstraites, ne laissant jamais le spectateur perdre de vue l'œuvre d'art dans son incarnation physique. Cette caractéristique du modernisme a également été observée par Harrow dans son étude de l'« ekphrasis moderniste » entreprise par Ponge dans *L'Atelier contemporain* : « Ponge interroge la matérialité de l'art, évitant l'accent que met traditionnellement l'ekphrasis sur la valeur référentielle ou le contenu représentatif¹¹ ». Wagstaff souligne également le « refus d'évoquer au sens conventionnel du terme » et la conscience que les mots « feraient mieux de se limiter à l'expression des propriétés matérielles [de l'œuvre d'art]¹² ». Ce n'est qu'alors que le poète peut évoquer ce que Ponge appelle « la spécificité [du] langage [des peintres] » ou, selon la lecture de du Bouchet que fait Wagstaff, rendre à la fois la nature spatiale de l'artefact visuel et la dimension figurative du texte¹³. Morandi et Dohollau ont tous deux poursuivi cette approche moderniste de manière farouchement indépendante, se souciant peu de leur positionnement exact vis-à-vis des mouvements artistiques successifs de leur génération, et dans une grande maîtrise de leur processus créatif à travers toutes ses étapes¹⁴.

Dohollau fait référence à Morandi à des moments significatifs de sa carrière d'écrivaine, et en parle comme l'un des trois artistes les plus importants pour elle, avec Bonnard et Piero Della Francesca. Il apparaît dans sa première publication et dans son volume de poésie le plus étroitement associé au moment charnière de la perte de sa fille Mikaëla. La présence de Morandi est constamment associée aux défaillances de la vue, qui semblent paradoxalement donner accès à une conscience accrue du toucher, à une réceptivité au réel. Dans sa première publication, « Les Cinq jardins », un essai portant sur les cinq sens dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, Morandi apparaît dans les pages consacrées au toucher : « L'une des plus merveilleuses images du toucher est celle de la petite boîte ronde, pareille à celle si parfaitement représentée par Giorgio Morandi¹⁵ ». Il est intéressant de noter que ce

¹¹ Susan Harrow, « Modernist ekphrasis and the texte-atelier of Francis Ponge », dans Kathryn Brown (dir.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, London, Routledge, 2013, p. 167-184, p. 171. Traduction Clémence O'Connor.

¹² Emma Wagstaff, *Writing Art: French Literary Responses to the Work of Alberto Giacometti*, Oxford, Peter Lang, 2011, p. 157. Traduction Clémence O'Connor.

¹³ Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. viii.

¹⁴ De même que Morandi moulait ses propres pigments et apportait des variations subtiles au format de ses toiles, Dohollau choisissait jusqu'au type du papier de ses collections, qu'elle concevait et éditait en dialogue étroit avec son éditeur Yves Prié.

¹⁵ Heather Dohollau, *Les Cinq Jardins et autres textes*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 67.

commentaire témoigne d'un parallèle qui, au fond, est aveugle : la description d'une boîte chez Rilke est identique à une représentation parfaitement peinte (peut-être la boîte cannelée qui revient de façon récurrente dans l'œuvre de Morandi, et dont l'aspect est particulièrement préhensible), en l'absence d'un point de référence d'origine. Pourtant, le commentaire de Dohollau témoigne du mode de lecture profondément visuel qui est le sien, ici par le truchement des natures mortes de Morandi. Cette première évocation de Morandi annonce déjà l'importance du toucher et d'un témoignage aveugle de la part du jéspectateur qui caractériseront les textes sur ce peintre. Pour s'attarder sur le passage des *Cinq jardins* cité plus haut, on constate que le thème de la cécité apparaît dans les pages précédentes, où Dohollau note que le motif des mains est lié au positionnement social, à la foi chrétienne, à l'écriture et à la mortalité dans *Les Cahiers*, avant d'évoquer la boîte de Malte qui lui rappelle Morandi. Son exploration du toucher débouche sur une citation où Malte se plaît à imaginer que la boîte est faite de deux parties sensibles et conscientes de leur imbrication réciproque. Il évoque une sensation idéalisée de « reposer [...] doucement coiffé sur un petit renflement et de sentir en soi un rebord qui s'avance, élastique et non moins aigu que n'est votre propre bord lorsque vous êtes détachés l'un de l'autre¹⁶ ». Le toucher semble faire sortir Malte de lui-même et le placer en parfaite adéquation avec l'objet, comme si l'objet et lui étaient les deux parties d'une même boîte. Dohollau conclut « Félicité de l'androgynie ! » face à cette union de la conscience et de la matérialité, qui pourrait nous rappeler la notion de « chair » ou d'« enroulement du visible » dans *Le Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty : la hiérarchie sujet-objet de la perception fait place à une phénoménologie où, comme l'écrit Dohollau, « Nous sommes faits de ce qui est autour de nous¹⁷ ».

Ce passage fait place au dernier paragraphe des pages des *Cinq jardins* consacrées au toucher. Ici, Dohollau passe à la première personne du pluriel, nous laissant y voir émerger son propre manifeste poétique, se cristallisant dans sa rencontre avec Morandi et Rilke, et qui met en avant à la fois le sens du toucher et la métaphore sous-jacente de la cécité :

Cette lente démarche que nous entreprenions jour après jour pour être plus près des choses. Et soudain dans la douceur d'un matin l'impossible bénédiction nous est donnée avec la certitude que

¹⁶ Cité dans Heather Dohollau, *Les Cinq Jardins et autres textes*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 67.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 191. Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 57.

c'est notre manque même qui est à pénétrer, et nous touchons de notre impuissance un pan de mur blanc¹⁸.

La présence de Morandi continue à se faire sentir dans ce passage, qui fait écho à sa propre « lente démarche [...] pour être plus près des choses », et où on retrouve le motif du mur, arrière-plan de ses natures mortes et sujet principal de ses paysages. Le pronom « nous » indique qu'il s'agit également de la « lente démarche » poétique de Dohollau. L'expression fait penser au rythme lent, souvent comme suspendu, des poèmes de Dohollau, tout en faisant apparaître une manière d'avancer à tâtons, comme frappé de cécité¹⁹. L'« impuissance » ou le « manque » qui nous empêche de voir pleinement le réel s'avère pourtant être une ressource poétique dans un moment fugitif (« soudain ») de rencontre tangible (« nous touchons ») avec « un pan de mur blanc ». Ici, le mur n'est pas un obstacle ni une frontière séparatrice, mais une surface commensurable avec l'expérience, « un pan », dont le toucher libère un sentiment de possibilité latente. Dans les poèmes qu'elle publiera par la suite, Dohollau le nommera « la promesse des murs » ou leur « matière de lumière », expression qui fait appel au toucher autant qu'à la vue²⁰. La blancheur du mur, dans un contexte dohollien, dénote la possibilité, plutôt que l'absence. Les murs sont comparables à un spectre coloré qui, s'il tournoie rapidement, laisse apparaître cette blancheur : « Les murs donnent ce qu'ils enlèvent / Mêlant toutes les couleurs / À l'envers d'une blancheur²¹ ». Ces vers suggèrent que ce qui nous sépare du réel est l'espace même de notre rencontre transitoire avec lui, et qu'écrire, c'est se maintenir dans cet espace liminaire, ne touchant le mur blanc, la page ou la toile que pour mieux préserver sa promesse de mots et de couleurs, « Pour garder l'impossible intact²² ». La poétique de Dohollau repose sur une conscience aiguë du rôle de la blancheur dans la forme du poème, soutenue par le travail sensible et minutieux de son éditeur Yves Prié.

Les thèmes associés de la cécité, du toucher et du mur se retrouvent dans « Un peintre », la séquence poétique que Dohollau dédie à Morandi au début des *Portes d'en bas*. « Un peintre » emprunte à l'ekphrasis pour adopter un point de vue paradoxal de témoin aveugle. N'ayant jamais rencontré Morandi, le je-spectateur fait néanmoins entrer le lecteur dans son atelier et dans son quotidien. L'objectif n'est pas de célébrer son

¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁹ Cette poétique de la lenteur fait l'objet du troisième chapitre de l'ouvrage à paraître de Clémence O'Connor, *Heather Dohollau: Poetry Between Languages*, Londres, Brill.

²⁰ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, op. cit., p. 29 et *Matière de lumière*, Romillé, Folle Avoine, 1985, non paginé.

²¹ Heather Dohollau, *La Venelle des portes*, Romillé, Folle Avoine, 1996, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 76.

ascétisme légendaire en tant que tel, mais plutôt, nous l'avons vu, d'explorer « les conditions qui ont permis à d'autres de créer ». Harrow et Wagstaff observent que Ponge, du Bouchet, Genet et Dupin se rendent eux aussi témoins du processus créatif de l'artiste, resituant l'œuvre d'art dans le contexte de l'atelier, et s'éloignant de l'espace ekphrastique traditionnel de la galerie – espace de « commercialisation » et de « fétichisation » de l'art, pour reprendre les termes de Harrow²³. Dans *Writing Giacometti*, Wagstaff explore la complexité des marqueurs temporels qui devient possible dès lors que les poètes se détournent du statut éternel du chef-d'œuvre en faveur de formes d'écriture artistique testimoniales, performatives et conscientes de multiples temporalités²⁴. « Un peintre » s'inscrit parfaitement dans ce courant d'écriture sur l'art chez les poètes français du XX^e siècle.

Cultivant la tension entre cécité et témoignage, ce texte propose un témoignage impossible, adoptant la perspective de Morandi tout en en estompant les contours : les pronoms indéfinis (« Quelqu'un qui voit / le lointain comme approche », « Quelqu'un déjeunait à cette table d'hôte ») permettent un témoignage délicat, légèrement distancié, mais étrangement intime, qui s'apparente au jeu sur la distance et la proximité que met en œuvre Morandi, sa recherche des « Distances du jour / Qui peignent un horizon proche²⁵ ». Si Dohollau s'efforce de préserver cette intimité distante, c'est peut-être aussi pour nous renvoyer à la réticence que manifestait Morandi face au discours interprétatif, dont il évitait d'entourer son art, se démarquant de la tendance à produire une abondance de manifestes, de théories et de controverses qui dominait, de son vivant, l'essor de la non-figuration, malgré le but qu'elle s'était fixé de s'adresser à un « œil innocent²⁶ ». De l'avant-garde, il retient en revanche le refus d'encadrer le regard du spectateur par le biais du titre. À peine plus détaillés que le « sans titre » qu'elle privilégie, les titres de Morandi portent simplement le nom de *Nature morte* ou de *Paysage*, ce que reflète l'apparent anonymat du titre accordé à cette séquence, « Un peintre²⁷ ».

²³ Susan Harrow, « Modernist ekphrasis and the *texte-atelier* of Francis Ponge », Kathryn Brown (ed.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, London, Routledge, 2013, p. 167-184, p. 170-171.

²⁴ Voir Emma Wagstaff, *Writing Art: French Literary Responses to the Work of Alberto Giacometti*, Oxford, Peter Lang, 2011.

²⁵ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 9, p. 10, p. 9 respectivement.

²⁶ W. J. T. Mitchell, « "Ut Pictura Theoria": Abstract Painting and the Repression of Language », *Critical Inquiry*, Numéro 15, 1989, p. 348-71, p. 349.

²⁷ Sur Heather Dohollau et la non-figuration, voir Clémence O'Connor, « Translating Non-Figuration : Heather Dohollau's Poems on Pure Visuality », *French Studies*, 64.3, special issue « New ekphrastic poetics », Susan Harrow (dir.), 2010, p. 276-8.

Le silence de Morandi face au réel et à la peinture s'enracine dans la conviction que « rien ne peut être plus abstrait, plus irréel, que ce que nous voyons réellement. Nous savons que tout ce que nous pouvons voir du monde objectif, en tant qu'êtres humains, n'existe jamais vraiment tel que nous le comprenons²⁸ ». « Un peintre » reflète cette insistance sur les limites de la vue. Dans un paysage, une façade « aveugle », sans fenêtre, tend un miroir au je-spectateur : « La maison dans le glissement des feuilles / Face aveugle de clarté / Mur et miroir ». La deuxième page de la séquence se lit comme un constat d'échec de notre vue²⁹ :

Comment y voir maintenant par les yeux
Qui à ce moment-là cherchaient ailleurs
Ou – ce qui est pire – ont vu si peu et mal ?

Ici la voix du je-spectateur semble se confondre avec celle de Morandi, comme le suggèrent les tournures impersonnelles (l'infinitif, le choix de « les yeux ») pour témoigner de notre incapacité à voir réellement : « voir c'est entrevoir », écrit aussi Heather Dohollau³⁰. Cependant, comme dans le passage des *Cinq jardins* cité plus haut, le fait de reconnaître ce manque nous amène à envisager une expérience du toucher, une éphémère mise en présence. La suite du texte nous invite à nous joindre à Morandi pour « Emboîter quoique distraitement le pas / De cet autre dont la transparence est le paysage / Et sous l'ombre intermittente des feuilles / Toucher de plus loin à son regard³¹ ». Cette énigmatique figure d'altérité semble personnifiée, comme un alter ego imaginaire, et ne fait qu'un avec le paysage dans ce qu'il a de plus insaisissable – ce qui demande à être peint peut-être, le corps invisible ou transparent de ce qui reste à peindre. Cette altérité radicale du réel n'en est pas moins perçue à même le réel, dans les contraintes de sa routine où, « Jour après jour dans la lumière des fenêtres », Morandi recherchait la bonne distance pour faire advenir cette rencontre et « Toucher de plus loin à son regard », comme si dans ce tâtonnement, s'éloigner et se rapprocher devenaient le même geste³².

La figure d'altérité fidèlement recherchée par Morandi, « cet autre », réapparaît dans le contexte d'une métaphore filée où la routine monastique de Morandi est évoquée comme une quête d'îles inexplorées,

²⁸ Giorgio Morandi, cité dans Dore Ashton, ed., *Twentieth Century Artists on Art*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 80. Traduction de l'anglais Clémence O'Connor.

²⁹ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 13 et p. 10.

³⁰ Heather Dohollau, « La fenêtre ouverte », *L'Adret du jour*, Romillé, Folle Avoine, 1989, non paginé.

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*

« la découverte des terres insoupçonnées / Dans la monotonie des eaux », « Pour mettre le cap encore sur les objets poussiéreux / De son archipel familial », avant de prendre congé de « cet autre » à la fin de la journée : « Et le soir heureux il retrouvait son lit étroit / Laissant l'autre à ses navigations nocturnes / Parmi les étoiles intermittentes qui séchaient dans l'ombre³³ ». Cette improbable métaphore insulaire, Morandi n'ayant pratiquement jamais quitté la région de Bologne, témoigne d'abord des affinités qu'a pour lui Dohollau, poète dont l'œuvre est empreinte de sa fascination pour les îles et de l'effet de rémanence que lui ont laissé ses deux décennies sur l'île de Bréhat, puis ses nombreux séjours à Venise. Mais ce sont aussi les paradoxes de l'espace insulaire qu'elle mobilise dans ce passage : pour Dohollau, l'île est à la fois fermée sur elle-même et infiniment ouverte sur la mer, familière et inconnue, une et dispersée. Alors même qu'elle témoigne du quasi-confinement du peintre, qu'elle se met à l'écoute de la « douceur bruissante » de ses pinceaux, ou nous met en présence des formes peintes qui sèchent près de son lit de camp, elle fait également ressortir les possibles illimités des rapports qu'il entretient avec l'invisible, « le pays de cet autre » ou « cette mer intérieure³⁴ ».

Il n'est pas étonnant que le mode de vie spartiate et reclus de Morandi et son choix d'une gamme de sujets et de couleurs aussi restreinte aient fait résonance chez Dohollau : pour elle également, la liberté de créer naît d'une contrainte extrême. L'écriture lui a permis de conserver un sentiment de liberté pendant deux décennies de conditions de vie extrêmement rudimentaires à Bréhat et à Saint-Brieuc, ce qui éclaire d'autant mieux le choix d'une métaphore insulaire dans « Un peintre ». Ce poème témoigne donc avant tout de la valeur existentielle de son propre travail et de celui de Morandi, déconstruisant ainsi la lecture qu'ont fait de ce dernier ceux de ses contemporains modernistes qui n'y ont vu qu'une célébration complaisante de l'introspection bourgeoise. Le poème de Dohollau crée bien plutôt un parallèle implicite entre Morandi et le philosophe de la fin du XIX^e siècle Jules Lequier, narrateur semi-fictionnel de la première œuvre de Dohollau en français, le roman *La Réponse* qu'abordent plus en détail Michael Brophy et Élodie Laügt dans le présent numéro³⁵. Autre reclus, le proto-existentialiste Lequier considérerait qu'on ne pouvait faire l'expérience de la liberté que dans un resaisissement du choix face au mur d'une nécessité absolue³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Voir supra, Michael Bishop, p. 69-71, et Élodie Laügt p. 95-100.

³⁶ Les liens entre l'œuvre de Heather Dohollau et la philosophie de Jules Lequier sont examinés dans le chapitre d'introduction de l'ouvrage *Heather Dohollau: Poetry Between Languages* de Clémence O'Connor. Voir aussi *Cahiers Jules Lequier*, Goulven

La tension entre contrainte et liberté, enfermement et ouverture, se manifeste dans les contenants de Morandi – objets de ses natures mortes ou « Face aveugle » des murs sans fenêtre de ses vues de Grizzana – que Dohollau compare à sa propre prédilection pour les noms. Pour elle, la langue française « correspond bien à mon amour pour les noms des choses, qui sont souvent des contenants [...] C'est un aspect que je trouve chez Morandi, peintre qui m'est très proche³⁷ ». Alors que le nominalisme est un trait linguistique du français, Dohollau en fait une dimension à part entière de sa poétique, où la syntaxe repose particulièrement sur les noms. Ceux-ci deviennent des réceptacles de sens aussi tangibles dans leur matière visuelle et sonore qu'ouverts sur le vers et la page blanche. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les quinze strophes ekphrastiques qui composent la seconde moitié de « Un peintre », chacune d'entre elles s'inscrivant insulaire sur la page et s'apparentant à un haïku³⁸ :

Murs couleur de rose
 Bras frais de secret
 Qui cachent ce qui fleurit
 De nos absences

Comme les contenants secrets de Morandi, les noms occupent ici une place centrale. Ils ouvrent les deux premiers vers, attirant l'attention sur eux en tant que dépositaires ambivalents de leurs référents, qu'ils ne peuvent évoquer sans signaler simultanément leurs « absences ». Fortement accentués et monosyllabiques, « Murs » et « Bras » ressemblent d'autant plus aux contenants de Morandi qu'ils sont, comme eux, dissociés de leurs fonctions habituelles. Dépourvus d'articles et non reliés à un verbe principal, ces noms donnent une impression de suspension, de stase qui reflète l'aspect flottant des façades de Morandi. L'imagination du lecteur est ainsi sollicitée par les multiples interconnexions possibles entre ces noms, le rose de la peau d'un bras devenant celui d'une rose invisible. Les noms ne contiennent donc leurs significations que pour mieux les libérer, tout comme les objets de Morandi se fondent par endroits les uns dans les autres ou dans leur arrière-plan, « Sur la terre / D'un ciel³⁹ ».

Le Brech (ed.), Gentilly, Association des Amis de Jules Lequier (<https://juleslequier.files.wordpress.com/2017/12/cjl5.pdf>).

³⁷ Cité dans « Entretien avec Heather Dohollau, questions de Suzanne Allaire et Clémence O'Connor », Clémence O'Connor (ed.), « Dossier Heather Dohollau », *Friches*, Numéro 110, p. 15-35, p. 19-20.

³⁸ *Ibid.*, p.13.

³⁹ *Ibid.*

« Un peintre » en témoigne, Dohollau et Morandi ont en commun de créer des réceptacles visuels ou verbaux qui consacrent un moment de vision et en marquent la disparition, conciliant vie et mort comme l'expression « nature mortes » elle-même. Dans « Un peintre », la mort, parfois qualifiée d'abîme, est abordée en relation étroite avec la frontière entre le visible et l'invisible, défiant les incompatibilités conceptuelles : « Les claires maisons de la mort habitée » associent la mort à la clarté plutôt qu'à l'ombre, et la décrivent comme habitée plutôt que vide, tout comme les vers « Deux bouteilles / Deux maisons pour la mort⁴⁰ ». Bien que confronté à la séparation, « les années, la distance », le regard « congédie le gouffre » en faisant de la mort une habitation possible saisonnière⁴¹. Dans « Des roses qui émergent d'un vase », Dohollau voit « Une torche pour Déméter / Faite de sa perte⁴² ». Constitutive du réel, la perte, comme le regard, éclaire une présence, même s'il s'agit d'une présence instable, anamorphique, faite d'oppositions non résolues et de perceptions changeantes. « Les tableaux ont l'innocence des gouffres », comme si le sentiment de perte omniprésent dans les œuvres de Morandi était également le gardien de leur « innocence », du silence et de l'indétermination préservant la possibilité d'un autre regard qui aurait d'un premier regard toute la fraîcheur et la transparence⁴³. Soulignant constamment l'interdépendance de l'obscurité et de la lumière (qui « ne peut être pressentie qu'à travers l'ombre »), de la vie et de la mort, de la proximité et de la distance, de la surface et de la profondeur, Dohollau lit la peinture de Morandi comme un genre de liturgie funéraire, d'où son importance à l'ouverture des *Portes d'en bas*, le recueil le plus marqué par la perte de sa fille, Mikaëla⁴⁴. Comme le suggèrent la référence à Déméter mentionnée plus haut et le titre du volume (nom d'un lieu-dit breton des Côtes d'Armor qu'elle investit du sens vécu de cette séparation), son deuil s'exprime par le truchement du mythe de Perséphone, dont les retrouvailles saisonnières avec sa mère la rendent visible au printemps, et dont le retour au-delà des portes du monde

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14, p. 16.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13. Le recoupement des thèmes de la perte et du lien mère-fille en relation au corps et à la langue est développé par Michael Brophy dans ce numéro. Voir aussi Clémence O'Connor, 2013. « Heather Dohollau: la poésie comme "langue inconnue" », dans *Traversées poétiques des littératures et des langues*, Cristina Pîrvu, Béatrice Bonhomme et Dumitra Baron (dir.), Paris, L'Harmattan, « Thyse », n° 4, p. 197-229.

souterrain la font retomber dans l'invisibilité en hiver⁴⁵. De la même manière, l'éternel retour de Morandi aux mêmes objets les présente tantôt isolés les uns des autres (« Un plateau immobile / Où chaque chose tient en solitude sa place »), tantôt unis (« Des roses qui émergent d'un vase / Comme un seul bourgeon »), offrant un écho visuel aux saisons du deuil⁴⁶. La relation de Dohollau à l'œuvre de Morandi pourrait donc, en ce sens, être décrite comme celle d'un témoignage mutuel.

Le dernier poème de la séquence « Un Peintre » réaffirme que la mort soutend le visible :

L'ombre ne se noie jamais complètement dans la blancheur du papier et devant l'approche de la mort les taches de couleur affleurent. Comme si de plus loin n'était visible qu'un paysage peint, le seul vrai.

Ce passage peut être lu comme une reprise en prose d'une strophe publiée sept ans auparavant :

Et Grizzana où Morandi
Peignait en laissant sur les choses
La poussière de leur mort
Qui trouvait les fleurs en papier
Doublement fleurs
Car de plus loin n'est visible qu'un paysage peint
Le seul vrai

La mort et la distance qu'elle instaure confèrent « de plus loin » une forme de visibilité, que ce soit à la texture poussiéreuse et terreuse des objets des natures mortes à l'huile sur toile évoquées dans le poème en vers, ou aux formes et couleurs fluides des aquarelles dans le poème en prose. La quasi-répétition de la dernière phrase, où s'immisce une nuance de doute dans le poème en prose (« comme si »), peut être lue comme un hommage à la méthode de travail itérative de Morandi, combinant la répétition avec des variations subtiles. La syntaxe de cette dernière phrase nous présente un paradoxe : une tournure de la restriction (« n'est visible qu'un paysage peint ») débouche néanmoins sur la présence, « le seul vrai ». L'art ne peut préserver le réel que s'il l'aborde dans ce qu'il a de plus fugitif, dans son émergence hors l'absence au moment même où il s'y replie.

⁴⁵ « Un peintre » précède une série de poèmes portant le nom du recueil, adressés à Mikaëla, et où le je, comme Déméter, « marche plus bas / Là où la terre se courbe / Et la pente est douce / vers les portes enfouies », *ibid.*, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p.17, p.15.

Ainsi la mort, dans la lecture que fait Dohollau de Morandi, n'est pas seulement le vide de l'absence, mais aussi une distance qui donne au réel une visibilité secrète, pour « Toucher de plus loin à son regard⁴⁷ ». Les objets de Morandi doivent éloigner pour rapprocher, dissimuler pour révéler, bien qu'ils ne révèlent jamais que leur propre secret : comme nous l'avons vu, ses murs offrent l'étreinte protectrice de « Bras frais de secret / Qui cachent ce qui fleurit / De nos absences », faisant de la maison une « Boîte close sur un mystère⁴⁸ ». Dans ses dessins et ses gravures, « Les traits suppriment / Une distance de surface », annulant l'apparition d'objets distincts et d'une perspective minimaliste, laquelle « se dissout dans cela même qui la crée », comme le dit Coldwell⁴⁹. Les peintures elles-mêmes, portant le sceau de la lumière d'un moment révolu, témoignent surtout de la limite où « Les yeux s'arrêtent au bord / De l'ancienne clarté⁵⁰ ». Si l'œuvre d'art offre un passage salutaire vers « la lumière sauve » dans laquelle « Frôlées par l'ombre / Les choses / Existent de clarté », c'est en vertu de l'attention portée à ce frôlement, à ce « bord » où le regard s'arrête – qu'il s'agisse du cadre du tableau, de la surface impénétrable de la toile ou du papier, ou des espaces liminaux représentés, qui, tout en le cachant, désignent un autre côté possible : murs, « haies », « pente », « hauts talus » ou autres contenants, comme « le petit encrier blanc / Pour les mots invisibles⁵¹ ». Le poème manifeste ainsi à plusieurs reprises une résistance des tableaux à la recherche de sens du je-spectateur, ne pouvant témoigner que du secret lui-même. Ce faisant, il se rapproche de l'élaboration du secret par Derrida dans son essai *Passions*, publié un an après *Les Portes d'en bas* : « Nous témoignons d'un secret sans contenu, sans contenu séparable de son expérience performative, de son tracé performatif [...] Disons donc : il y a là du secret⁵² ». La distance énigmatique de Morandi, offerte au regard sur la surface peinte, n'en reste pas moins radicalement silencieuse, s'exprimant dans la langue étrangère de la visualité. De son idiome, le poème ne peut que traduire la visible invisibilité.

Comme nous l'avons vu, la poétique de Dohollau cultive cette tension entre le témoignage et son repli dans le secret, entre la visibilité et les limites de la vue, explorant les espaces liminaires et les instants fugitifs qui laissent entrevoir une vision pleine : « Matin ô merveille / Où les

⁴⁷ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13, p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14. Paul Coldwell, « Giorgio Morandi: Epiphany in a Bottle », op. cit., p. 28. Traduction Clémence O'Connor.

⁵⁰ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17, p. 13, p. 10, p. 12 and p. 14, p. 14, p. 16 respectivement.

⁵² Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, p. 56-62.

couleurs / Sont les yeux des choses⁵³ ». Dans la visibilité accrue des couleurs qu'apporte la lumière du matin, le je-spectateur perd son statut de sujet voyant, se trouvant immergé dans un continuum visuel où le réel lui rend son regard. Ce sentiment de continuité avec l'œuvre d'art est souvent exprimé en termes haptiques dans « Un peintre », où le je-spectateur cherche la bonne distance pour « Toucher de plus loin à son regard⁵⁴ ». Pour Dohollau, Morandi, peintre des « Distances du jour / Qui peignent un horizon proche », est un maître de cette dynamique visuelle⁵⁵ :

Quelqu'un qui voit
Le lointain comme approche
Et l'apprivoise
Pour le nourrir de sa main

Placés en fin du premier et du dernier vers de cette strophe, les mots « voit » et « main » suggèrent que si le toucher est la limite absolue de la vue, l'œil ne pouvant discerner que ce qui ne se trouve pas immédiatement contre lui, il n'en est pas moins vrai que le toucher est aussi l'horizon du regard, son intentionnalité, ce qui pourrait le prolonger ou l'intensifier. George Didi-Huberman nomme ainsi le toucher « l'*eschaton* de la vision, sa limite, – mais aussi, et pour cela même, fantasmatiquement, son *télos* : toucher serait comme la visée (obsession ou phobie) de la vision⁵⁶ ». D'où peut-être l'intérêt que porte Dohollau aux mains et aux bras, comme si la vue pouvait retracer et épouser les gestes du peintre : « Frôlées par l'ombre », « la main attache / Sur la page claire / L'ombre en espalier⁵⁷ ». Parcourant les formes offertes sur la toile, le regard du je-spectateur cultive la tension entre leur éloignement et leur immédiateté presque préhensible, leur finitude solitaire et leur témoignage salutaire d'une lumière propre à une saison et à un moment particulier de la journée, « Mesurant jusqu'au bord / À la lumière sauve / Le poids exact du jour⁵⁸ ».

Témoignage précis, la nature morte confère donc poids et substance à la lumière, comme si celle-ci ne se percevait pas uniquement par la vue, mais aussi par le toucher : dans les vers « Le vase cannelé / Se grée de jour », la métaphore nautique transforme la lumière en grément, faisant

⁵³ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ George Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit 1985, p. 56.

⁵⁷ Heather Dohollau, *Les Portes d'en bas*, op. cit., p. 9 et p. 15 pour le motif des mains, p. 13 and p. 14 pour celui des bras, p. 13, p. 5 respectivement.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

ressortir à la fois la qualité terreuse de la peinture et la forme cannelée de l'objet, tandis qu'une métaphore textile rend les murs de Morandi « Laineux de lumière⁵⁹ ». Le toucher et la vue se complètent dans cette synesthésie du regard, non seulement pour permettre à chaque sens de s'affiner, mais pour affirmer la cécité en tant que socle de la vision – « une vision d'aveugle, par le toucher ». De la même manière, Dohollau nomme Bonnard « le prince [...] presque aveugle », en référence à son autoportrait tardif en aveugle, mais aussi à la qualité indéterminée de son dessin⁶⁰. Elle entre ainsi en dialogue avec *Mémoires d'aveugle* de Derrida, qui redéfinit le dessin comme « un art de la cécité ». Soulignant que dessiner, c'est détourner le regard de ce que l'on dessine, Derrida écrit : « il faut que le trait procède dans la nuit. Il échappe au champ de la vue⁶¹. » Cependant ce détournement est aussi une manière de se rendre témoin de l'invisible⁶² :

cette hétérogénéité de l'invisible au visible peut hanter celui-ci comme sa possibilité même. [...] [L]a visibilité du visible, par définition, ne peut être vue [...]. [L]e dessinateur se voit toujours en proie à ceci, chaque fois universel et singulier, qu'il faudrait appeler l'*invu*, comme on dit l'insu. Il se le rappelle, il est appelé, fasciné ou rappelé par lui.

Tout comme l'aveugle compose avec l'invisible, l'artiste sonde les conditions de la visibilité, fidèlement à l'écoute de l'appel de l'« invu » sur lequel son art reste ouvert, en particulier dans l'effacement moderniste de la ligne qui, comme l'affirme Rémy Labrusse, permet à la peinture d'adopter la cécité tâtonnante du dessin⁶³.

Ainsi, Dohollau consacre à Morandi une poésie ekphrastique et testimoniale dont la portée s'étend à l'invisible qui soutend ses tableaux, « Des présences dont la grandeur tient dans la douceur mortelle de leur effacement⁶⁴. ». Dans le plus grand respect de l'énigme que posent Morandi et ses tableaux, elle répond de leur résistance au questionnement, de leur droit au silence. Comme chez Derrida, le

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15, p. 14.

⁶⁰ « Portrait du peintre par lui-même », *L'Adret du jour, non paginé*. Le dialogue entre Dohollau and Bonnard fait l'objet de l'étude d'Aaron Prevots dans le présent numéro, ainsi que d'une large section du deuxième chapitre dans le livre à paraître de Clémence O'Connor, *Heather Dohollau: Poetry Between Languages*.

⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

⁶² *Ibid.*, p. 50.

⁶³ Rémy Labrusse, *Bonnard, quand il dessine*, Paris, L'Échoppe 2006, p. 36.

⁶⁴ Heather Dohollau, « Un poème naît... », Daniel Lançon et Tanguy Dohollau (dir.), *Heather Dohollau: L'Évidence lumineuse, Colloque de Cerisy 9-12 juin 2005*, Romillé, Folle Avoine, 2006, p. 149.

témoignage et le secret participent d'une même dynamique, visant non pas à établir une vérité mais, face à la perte et en vertu de l'invisible qui se tient aux fondements même du visible, à affirmer l'hospitalité par-delà la frontière entre le visuel et le verbal.



comme si on avait peur d'être
dévoré par la lumière.

Geneviève Guétemme,
Université d'Orléans

Heather Dohollau : les mots-lieux

Heather Dohollau aimait partager ses pensées, ses textes, ses expériences. Et toutes les semaines pendant deux ans, nous avons échangé une quantité d'images et de mots dans son petit salon avec son canapé rouge et son mur de livres. Nos conversations hebdomadaires, arrosées d'un doigt de whisky irlandais, mêlaient la vie briochine à des commentaires sur Jacques Derrida ou au souvenir de Louis Guilloux qui s'était autrefois assis sur le même canapé.

Cet article retiendra une amitié que la différence d'âge et de culture n'avait pas permis de prévoir. Mais il présentera aussi la collaboration créative qui s'est développée avec plusieurs projets et notamment la réalisation du recueil *Un choix de mots*, publié en vingt-et-un exemplaires par les éditions Folle Avoine en 2000.

L'analyse de plusieurs des douze poèmes écrits sur des mots-titres emblématiques de l'univers d'Heather – maison, poussière, olivier, jardin, ocre, ciel, roc, enfant, automne, lumière, mer et retour – et l'étude de la façon dont ils s'associent aux douze dessins présentera un espace poétique nourri par des lieux, des couleurs, des saisons... ou, plus généralement, par tous ce(ux) qui étai(en)t cher(s) à Heather. Les douze mots à résonance Bachelardienne seront ici abordés comme des ressources, des pistes ou encore cette matière linguistique et mémorielle qui s'impose à la poétesse pour engager une rêverie active sur sa vie, son imagination et son langage. Il s'agira notamment d'observer la façon dont se déploient la pensée imagée et l'écriture visuelle, pleine de couleurs et de lumière qui en découlent. Et de voir comment cette pensée est encore renforcée par la typographie, les jeux de noir et de blanc et la disposition des dessins.

Reprenant la chronologie de sa création, l'analyse des textes et des dessins du recueil fera émerger une poésie-paysage, tactile et claire, développée en douze feuillets non cousus et non paginés. L'ensemble mettra en évidence un autoportrait biographique et poétique d'Heather : autoportrait tout en nuances et nourri de lumière. Il présentera des lieux et un éblouissement qui permettent aux mots d'aller au-delà des murs, d'oser les rencontres et les émerveillements.

Des textes à la recherche des lieux

Le livre s'ouvre sur un titre en quatre mots courts, imprimés en lettres capitales, sur papier vergé. Les noms des auteurs et de la maison d'édition sont tout aussi légers ; tout comme les mots-titres qui introduisent chaque poème en se fixant sur des surfaces claires.

Le premier texte décrit une maison elle aussi très légère, aux murs ouverts sur des creux d'espace et de temps, d'ombre et de lumière. Ces « espaces de solitude, de transparence » avec des murs, des portes, des fenêtres mais aussi des branches, des feuilles et des fleurs qui « touchent le ciel » et vibrent sur « un tremblement de sourire » et « une lumière qui voit » possèdent l'amplitude des espaces où l'on peut s'épanouir. Ces espaces « où ce qui est clair remonte border la nuit » se situent toutefois sur un seuil. Et le même effet de suspension se retrouve dans d'autres textes. Dans « Poussière », par exemple « où l'arrivée touche au départ frais », dans la « marge de vie » contenue dans les fruits de l'olivier, dans la profondeur du « puits de sens [...] proche du ciel » de « Jardin », ... etc. Ces espaces appellent un lieu dont l'immensité se glisse paradoxalement dans toutes les fentes, les interstices, un lieu qui se retrouve dans tous les lieux : de la maison à la « Mer ». Ce lieu – comme le suggère le dernier poème « Retour » – est devant soi. Passé et présent, voilé et lumineux, il est dans toutes les maisons d'Ithaque et d'ailleurs.

Ce lieu est celui, à la fois lointain et proche, où Heather écrit sa poésie. Elle y joue « la musique d'un certain absolu » (« Maison »), renvoie à tous ses voyages, de Venise à Saint-Pétersbourg, Istanbul, Londres, Rennes, Paris, Rome... Parce qu'Heather est partie souvent. En 2000 elle ne bouge plus beaucoup, même si elle retrouve le Pays de Galles une dernière fois pour la réalisation du film documentaire de Florence Mahé et Rolland Savidan¹. Mais elle ne cesse d'évoquer une multitude de lieux qui lui sont tous chers : lieux « énormes » dit-elle à propos de l'Ile de Bréhat dans le film. Lieux moins « marqués » comme Saint-Brieuc, mais où « il y a tout² » – la mer, les collines, le continent et les îles... Ces lieux sont ceux de sa vie en plus de son écriture, puisque pour écrire, comme elle le dit dans le film : « il faut les lieux ».³

Les lieux sont cause d'émotion. Ce qui est très important pour moi c'est la façon spatiale d'appréhender les choses. C'est une saisie de l'immédiat, donc c'est une question de lumière. Tout est une

¹ Florence Mahé et Rolland Savidan, *La Promesse des mots*, (52 minutes), Plérin, Productions Rolland Savidan, 2005.

² Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 41'50''

³ *Ibid.*, – 45'10''

question de lumière. La chose la plus importante pour écrire pour moi, c'est la lumière⁴.

Et cette lumière se rattache toujours à un lieu, qu'il soit ouvert ou fermé comme le jardin qu'elle décrit dans le quatrième texte du recueil. Ce lieu clos où dans « si peu d'espace / L'air est tout autre ». C'est un lieu ambivalent, un « centre », un enfoncement, un « puits », mais c'est un puits qui s'inverse dans le bleu des yeux et du ciel – la couleur des yeux d'Heather. C'est le lieu d'un voyage immobile, extrêmement intense.

J'écris beaucoup sur ce jardin. Parfois j'imagine que de l'autre côté du mur il y a la mer. Parce que derrière un mur, quand on ne voit pas ce qui est là, tout peut être là⁵.

Son enfance solitaire lui a fait aimer ces lieux, dit-elle dans le film : « J'aime beaucoup l'idée du mur (on trouve beaucoup de murs et de fenêtres chez moi)⁶ ». Or elle a pris l'habitude de s'appuyer sur ces murs pour les dépasser à la fois dans la vie et dans l'écriture. La figure du mur raconte sa ténacité à ne pas se laisser enfermer. Il y avait toujours un mur devant elle, et pour « traverser ce mur – non pas par magie – il fallait pousser⁷ ».

Pour elle, le mur s'est en ce sens transformé en « promesse⁸ » : c'est ce qui lui a permis de continuer à avancer. C'est devenu paradoxalement la source de son écriture. En effet, tout en restant toujours très pudique sur les drames qu'elle a traversés dans sa vie, elle admet que ces murs sont devenus sa force. Du mur à la mer, elle n'a cessé de rêver d'un espace ouvert aux méditations, jusque dans les hauteurs du ciel, l'écriture poétique étant toujours à la recherche de ce « mur ultime, celui qui fut caché par les autres⁹ ».

Ce mouvement opiniâtre contre ce qui résiste définit une approche de la poésie tournée vers l'extérieur, au-delà d'elle-même et du quotidien. Selon ses propres termes, le poème et le livre sont en effet des choses qui « existent en dehors¹⁰ ». Ils transforment les murs-mots en cet « autre » qui, comme un nouveau-né parfaitement formé, a toutes les qualités pour prendre son essor de manière autonome. Le poème-enfant relève le défi

⁴ *Ibid.*, – 49'37''

⁵ *Ibid.*, – 50'06''

⁶ *Ibid.*, – 47'22''

⁷ *Ibid.*, – 47'33''

⁸ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, Romillé, Folle Avoine, 1999, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 51'.

de la « promesse des mots-murs » qui, tout en résistant finissent par bouger. Il trace alors sa propre ligne de vie en explorant les lieux qui s'ouvrent à lui. Échange, rencontres, dialogues, Heather disait « Les mots ont soif de lieux ».

Et ces lieux se glissent dans les dessins. Ils sont au cœur des rochers d'encre noire. Chaque caillou dessiné au pinceau large présente en effet des variations de textures qui emmènent le regard le long des surfaces cernées au calame, à la fois délimitées et ouvertes. Chaque pierre est un volume qui forme une bosse et des creux dans lesquels se glissent, sur le fond uni du papier, des lieux à parcourir.

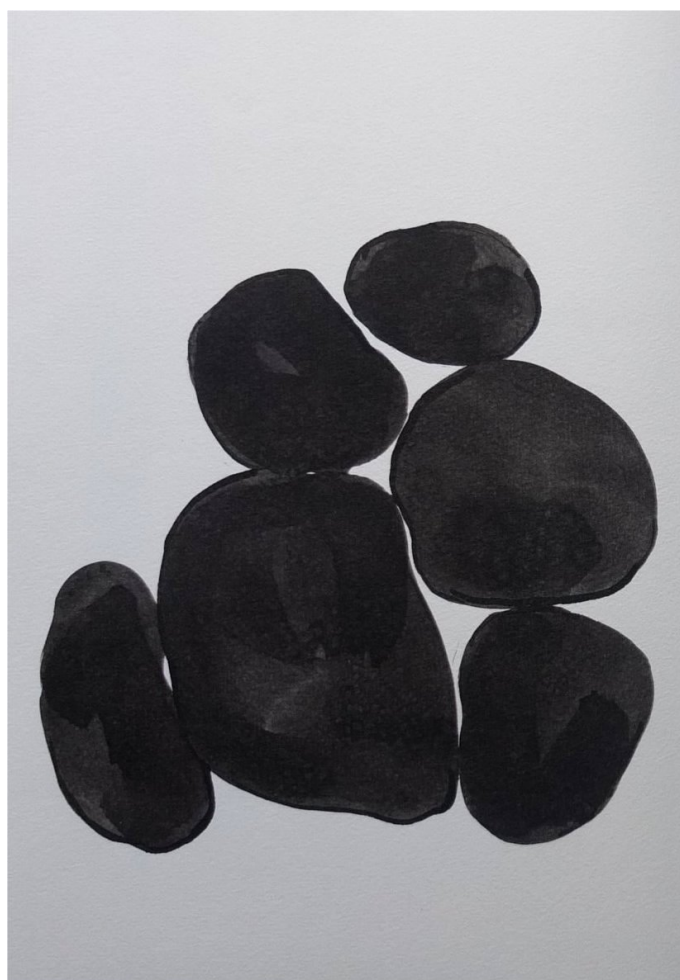


Fig. 1 : ROC

Et toutes connectées entre elles, les pierres dessinent ce chemin « vers le haut / Ou vers le bas / une chance de gravir / Là où dans les creux / gisent les traces de pluie » (« Roc »). Pavés, rochers, galets et îles, ces cailloux supportent les pieds du marcheur et l'engloutissent en même temps. Ce sont des roches à découvrir à la fois en surface et en profondeur : en suivant les lignes qui les entourent et en s'arrêtant dans le moelleux de l'encre en surface, avant de ressortir dans le blanc du papier. Le dessin nous emmène à l'intérieur du granit, dans la structure moléculaire de l'air et de l'eau. Comme les alvéoles pulmonaires, il renvoie au souffle suspendu entre le dedans et le dehors. Il figure un espace et un temps « arrondi », jamais définitif, mais suffisamment posé pour générer une écriture de la distance et de la durée où « le regard [...] s'installe » (« Roc »).

Comme les cailloux de Virginia, cette « funambule aux hallucinations auditives d'une éclipse, fascinée par le « scintillement, impalpable qui tenait du prodige¹¹ », le poème « Roc » et son illustration oscillent entre présence solide et disparition. Comme les mots travaillés dans la « chambre blanche », « le noir des arbres », « le bleu de la mémoire » (« Pour V. W. »), ils sont le début et la fin.

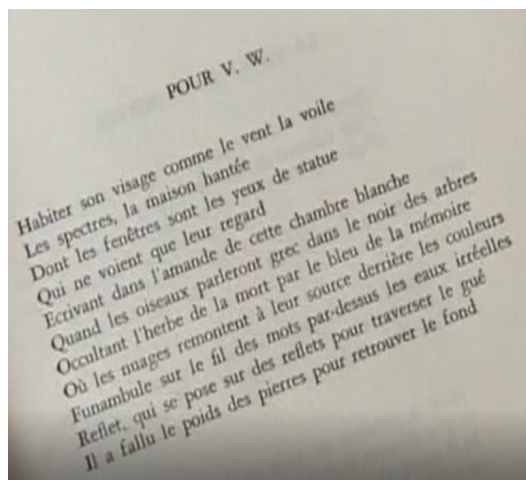


Fig. 2 : photogramme du film « La Promesse des mots » 31'34''

¹¹ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, 1915-1941, Paris, 10/18, 2000, traduction Germaine Beaumont.

J'ai beaucoup lu Virginia Woolf. [...] C'est le sens de la perte, qui est très marqué, très intense dans l'œuvre de Virginia Woolf, l'éphémère, le passage de toute chose¹².

Le dessin des rochers marque ici d'une pierre noire le lieu symbolique d'une filiation britannique et littéraire : parenté d'émotion et promesse de femme à femme et d'écrivaine à écrivaine. Tel un *Cairn* dressé entre le passé et le présent, le « Roc » d'Heather balise son sentier d'écriture en « bloc bloc gros bloc bloc / bloc père et bloc fils bloc mère »¹³ pour parler comme Jacques Jouet dans *Montagneaux*, un recueil qu'il compose dans les montagnes suisses¹⁴. Le roc-bloc rappelle ce mot-nu sans distance, décrit par Béatrice Bonhomme, « entre le mot et la chose, [...] la chair, la présence physique des mots¹⁵ ». C'est le lieu d'une incarnation. Et c'est un lieu sonore qui rappelle que la poésie est « musique du langage – oscillation pendulaire entre le son et le sens¹⁶ ». Le dessin renforce cette identité matérielle et sonore.

Des lieux pour faire vivre les mots

Mais avant d'être des chemins solides ou liquides de souffle et de sons, les mots-lieux d'Heather sont intimes. Ils décrivent les espaces de tous les jours : sa maison, sa chambre, son jardin et, plus intime encore, « cette épaisseur / Où un corps respire » (« Roc »). Ils sont ses poumons, sa voix et ses enfants – « cailloux blanc », « graines du possible » (« Enfant ») – lieux sortis d'elle mais toujours proches. Ils sont sa vie à Bréhat où elle s'est sentie, dit-elle « toujours tendue vers... on n'est jamais vraiment installé¹⁷ ». Les mots avancent vers un autre lieu qu'elle souhaite atteindre dans le livre, dans cette page couverte, écrit-elle. Ils sont comme « un nombre infini de petites clefs » vers le lieu de la poésie¹⁸.

¹² Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 31'26''

¹³ Jacques Jouet et Tito Honegger, *Montagneaux*, Genève, Art & Fiction, 2010, p. 13.

¹⁴ Geneviève Guétemme, « Jacques Jouet : poésie et monotype », numéro spécial de *L'Esprit Créateur*, vol. 58, n° 3, Fall 2018, p. 12-27.

¹⁵ Béatrice Bonhomme, « Entretien avec Jean-Claude Pinson », dans *Le Nu bleu*, Coaraze, L'Armourier, 2001, p. 23.

¹⁶ Paul Valéry, « Poésie et Pensée abstraite », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1331-1333.

¹⁷ Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 35'25''

¹⁸ Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, Romillé, Folle Avoine, 1999, p. 11.

La poésie n'était pas quelque chose qui venait en plus. C'était vraiment l'air que je respirais, la lumière que je voyais, la mer que j'entendais. C'est ça qui me donnait l'énergie [...] pour voir un petit peu plus loin¹⁹.

La poésie dit-elle, vient du lieu comme « trace », « notes », « couleurs » (« Enfant »). Elle s'accroche au lieu comme l'ocre, cette couleur de mémoire et de chair, lente et resplendissante qui « s'étale / En couches épaisses sur les façades aimantes ». (« Ocre »)



Fig. 3 : OCRE

¹⁹ Heather Dohollau, dans *La promesse des mots*, – 39'30''

La page vue comme corps-façade n'est pas une simple surface : elle accueille en profondeur la couleur, les sens, les sons et pour tout dire, les mots.

Cet espace de la page constitue un lieu de représentation et de non-représentation tout à la fois, lieu d'une représentation paradoxale ou d'une aporie de la représentation. La peinture restitue un lieu qui n'est jamais déterminé. Où est le tableau ? Nous ne fixons pas le tableau en son lieu, nous voyons selon lui. Nous ne voyons pas la chose mais le terme de l'approche de la chose puisque la peinture mime cette approche²⁰.

Ce lieu rapproche le texte du dessin et de l'écriture mais aussi sans doute du chant – dans « Ocre », il est question d'un adagio. Il est comme les ruelles du *Trastevere* : narratif, vu et récit.

Lieu de partition, lieu musical, devenir-corps de la musique, spatialisation de la partition. La poésie est ici une parole écrite comme transposition d'un parlé-chanté, quelque chose comme le récitatif dans l'oratorio : « Le silence où la musique creuse sa voie »²¹.

Mais ce lieu suspendu n'est pas facile à tenir. Heather répète en effet plusieurs fois dans le film qu'il ne fallait « pas lâcher ». Même installée dans des conditions assez précaires à Bréhat sans eau courante avec des enfants en bas âge, elle a toujours continué à écrire. Elle a transformé les contraintes de l'isolement géographique et de la maternité en un espace poétique féminin, onctueux et résistant « debout encore debout et faisant face ». (« Ocre ») Elle s'est dressée comme une façade couleur ocre, abimée par le temps et comme l'olivier, « cet arbre difforme / Habité par une volonté / intacte » (« Olivier »). L'ocre des murs accepte le défi de l'amour et du temps. Les branches tordues, « arthritiques » de l'olivier reproduisent les mains que la polyarthrite déforme, mais n'empêche pas d'écrire. Ocre et branches « murmurent incessamment / Un chant de perte ».

²⁰ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », *Heather Dohollau : L'évidence lumineuse*, actes du Colloque de Cerisy qui s'est tenu du 9 au 12 juin 2005, sous la direction de Daniel Lançon et Tanguy Dohollau, Romillé, Folle Avoine, 2006, p. 39.

²¹ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », *op. cit.*, p. 40. La citation est tirée de Heather Dohollau, *Le Point de rosée*, *op. cit.*, p. 45.



Fig. 4 : OLIVIER

Ils rappellent la lenteur de la création et la force musicale de mots noués et colorés, ouverts sur un « o » court et sur une envie de voyage pour trouver d'autres lieux. « Ocre » et « Olivier » deviennent les mots-étendards d'un corps qui s'affirme dans sa chair et son énergie. À la fois

corps de femme dont l'une des cuisses en avant dessine un léger déhanchement et corps recroquevillé, « s'exprimant frustré / en des gestes aigus » (« Olivier »). Ces deux corps sont résolus à la fois symétriques et décentrés. Corps debout qui font face (« Ocre ») devant des corps-poèmes imprimés sur l'autre page qui « tiennent la terre » (« Olivier ») et la page, grâce aux mots.

Enfant, j'ai toujours été obsédée, extrêmement consciente qu'il fallait les mots. Et ces mots, je ne savais pas du tout où les prendre. C'était devant moi mais ce n'est pas quelque chose qui est donné d'avance. Loin de là. Mais on croit dans ce possible²².

En 2000, elle sait trouver les mots et joue avec leurs possibilités verbales. Elle les ouvre et les développe en leur attribuant l'espace d'un double feuillet et en leur associant un dessin. Mais ces dessins, comme les mots, ne sont pas venus facilement. Ils étaient observés et discutés avec Heather qui en acceptait certains assez rapidement – l'olivier, le jardin, le retour – mais en refusait résolument d'autres : la lumière n'était pas assez incisive, les rochers trop durs... Heather n'a jamais imposé sa vision, mais ses remarques mettaient des mots sur la complexité des espaces et le jeu des contacts. Elle a également suivi le travail méticuleux de l'éditeur, Yves Prié, qui a très précisément matérialisé l'épaisseur des lignes et des surfaces en insistant sur les vides et les pleins, les limites et les écarts. Le choix du papier épais et crème et le système de feuillets ouverts – à toucher – est venu naturellement mettre en relation des mots et des dessins en attente de lecteur²³.

Le jardin est devenu une figure enroulée, posée dans la page, en écho à une présence odorante indéfinissable – entre « seringa, daphné et romarin » (« Jardin »). Il s'est aussi transformé en un carré idéal, dans lequel la pensée retrouve l'équilibre des jardins de Saint-Brieuc, de Bréhat et des grands-parents Lloyd, tout en rappelant ceux des séjours en Italie. Posé autour d'un creux, le corps d'encre noire décrit le jardin « par ses murs » aux « formes qui dans leurs bras révèlent / Le corps de l'air²⁴ ».

²² Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 34''

²³ « Geneviève Guétemme & Heather Dohollau : lire la poésie en dessinant », *Terre à ciel, La poésie aujourd'hui*, 2013. <https://www.terreaciel.net/Genevieve-Guetemme-Heather>

²⁴ Heather Dohollau, « Le jardin de Bréhat », *Pages aquarellées*, Romillé, Folle Avoine, 1989, non paginé.



Fig. 5 : JARDIN

Il dessine aussi cette antériorité d'avant le mot que Béatrice Bonhomme rapproche du premier jardin : « jardin d'Éden, jardin magique où le ciel s'inverse, jardin décrit avec sa verdure et ses murs, jardin merveilleux d'Alice. [...] abîme en arrière-forme, issue de la

remontée d'un temps mythique, d'un moment où la chose était là²⁵ ». La pratique du dessin vient d'ailleurs du même espace immémorial et fondamental qui est antérieur à l'histoire : elle renvoie à une culture préverbale, où les relations se construisaient sur des actions envers l'autre. Elle figure un entre-monde ancien où « Le laurier fut Daphné », un monde où surgit « la surprise, la création, la soudaineté absolue²⁶ ». Elle fait apparaître au cœur de la forme un lieu clair qui désigne un « vide [qui] se nomme / Un jardin²⁷ » duquel surgit une poésie des débuts du langage : simple liste des éléments qui habillent le lieu.

Arbres et fleurs
Le drap de l'herbe
Les sentiers brefs qui mènent aux murs
Brodés entre les pierres²⁸

Ces mots désignent un lieu intemporel, quasi insaisissable, transparent, lumineux. Ils rappellent que pour Heather : « c'est la lumière qui change tout. S'il n'y avait pas cette lumière l'impression serait tout autre. C'est la lumière qui donne ce sentiment d'éternité²⁹ ».

Des mots pour saisir la lumière

À Saint-Brieuc, Heather écrit à la lumière du jour, devant une fenêtre qui donne sur son jardin. Elle est entourée de livres et observe le ballet des rayons du soleil sur les branches et les rayonnages. Elle remarque notamment que l'ouvrage de Simone Weil prend des allures de merle « enchanté » par la lumière. (« Lumière ») La lumière donne au lieu de l'écriture la brièveté de l'évidence : « Mots écrits, en suspens / Sur la blancheur perpétuelle³⁰ ». Lieu absolu à la limite du non-lieu, impossible à fixer. Cette lumière du matin revient « chaque jour », même voilée par la brume et les nuages, quand « le ciel cache / si pudiquement sa gloire ». Elle traverse une fenêtre-ligne et rebondit sur « le dos des livres » qu'elle avive (« Lumière ») et qui, eux-mêmes nourrissent le texte. Cette lumière oblique et incisive participe à la mécanique de l'écriture.

²⁵ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », *op. cit.*, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ Heather Dohollau, « Le jardin de Bréhat », *Pages aquarellées, op. cit.*, non paginé.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Heather Dohollau, dans *La Promesse des mots*, – 27'

³⁰ Heather Dohollau, « Le jardin de Bréhat », *Pages aquarellées, op. cit.*, non paginé.



Fig. 6 : LUMIÈRE

Pour dire cette lumière qui va et vient entre l'intérieur et l'extérieur de la chambre, réveille et « convertit » des textes – au sens d'une conversion : il s'agit de « tourner le regard vers » – le trait d'encre a été tracé du bas vers le haut et de droite à gauche. Ici, l'angle et la direction du rayon lumineux montre des livres qui produisent leur propre lumière « En vert et or » et vers le ciel (« Lumière »). Le merle et le livre, le noir et le blanc, l'écriture, la nature, ce qui se voit et ce qui se lit ne cessent d'échanger en suivant une ligne oblique. Cette ligne relie également les deux bords de la page. Elle emmène les yeux vers le texte, tout en leur permettant de faire une pause au centre, sur la pliure, d'où semblent sortir à la fois le trait d'encre et l'écriture poétique. La ligne verticale désigne un espace référentiel invisible qui contient le lieu, le corps et les mots.

Lieux d'origine, Treherbert dans le sud du Pays de Galles, Penarth, Cardiff. Puis lieux de jeunesse, Paris, Londres, Île de Bréhat. Lieu de vie : Saint-Brieuc, entrecoupé de voyages, Venise, la Toscane, Rome, l'Iran, la Russie, Istanbul, la Pologne, l'Espagne, le Portugal, la Tunisie, la Suisse... Ronde des lieux et des temps³¹.

Le trait d'encre qui dessine la lumière renvoie à une multitude de conversations avec l'invisible, qu'Heather n'a cessé de développer partout et nulle part. Il visualise un mouvement pour tenter de retrouver « les traces laissées en soi par le passé, transformées par le temps, l'imagination » dans un espace suspendu entre les deux pages, entre deux formes d'écriture, entre la vie et la mort³². Il évoque cette autre substance à double face, « somme de seuils » (« Poussière »), mémoire de la mère et de la filles disparue trop tôt : la poussière.



Fig. 7 : POUSSIÈRE

³¹ Béatrice Bonhomme, « Le lieu de la poésie d'Heather Dohollau », p. 40-41.

³² *Ibid.*, p. 41.

Dans le dessin associé à « Poussière » une forme traversée par des empreintes de pas, de mains, des silhouettes d'oiseaux, de poissons...) dessine un corps vide, parcouru comme un chemin. Ce corps ressemble à la page qui offre son espace vierge et fondateur à une pensée toujours vivante qui surgit et disparaît. Le blanc du papier rappelle que la poussière se pose, recouvre, efface, assourdit avec une régularité mortelle, mais qu'elle affranchit aussi de la netteté et rend toutes les inventions possibles. Surtout lorsqu'elle remplit l'air de milliers de particules irradiées par les rayons du soleil. Le monde d'Heather à la fois lumineux et poussiéreux s'enfonce dans « l'eau poudreuse » (« Poussière ») vers la profondeur primitive de la mère, des filles, du cancer, du suicide et rappelle ce qui est, ce qui a été, ce qui manque à être.

Le poète doit désormais se faire trouveur, découvreur, navigateur, pour pénétrer l'os des choses et tenter de retrouver, à travers les brisures, l'inscription originelle. Il s'agit de chercher la trace archaïque, enfouie, la lettre perdue, la graine originelle, la clef d'Alice... Il y a quête d'un centre, d'un lieu de source. L'invisible trésor est désormais caché. En même temps, comme l'explique Novalis, qu'il y a signe, il y a retrait du sens, dérobade du sens et de l'origine. Tout est toujours déjà trop loin pour être jamais saisi. Une déchirure ontologique laisse entrevoir la beauté mais c'est à travers les failles, les blessures et le manque³³.

La poussière et la lumière révèlent une puissance blanche, non nostalgique de germination « où l'arrivée touche / Au départ frais » (« Poussière ») : puissance de la vie, au-delà de l'absence. Ensemble, elles équilibrent l'excès de mémoire et son contraire. Heather reste marquée par les cassures imposées par les morts prématurées de sa mère et de sa fille Mikaëla, mais elle permet à la poussière de les recouvrir. De même, elle laisse s'estomper les différences entre deux mondes temporels révolus, stratifiés et indivisibles, liées à un exil choisi entre deux langues et deux pays.

Retour tremblé vers la mer et la lumière

Mais ce texte « Poussière », placé après « Maison » et avant « Olivier » fait aussi le lien entre « les hautes fenêtres [qui] apposent leurs frêles échelles / Qui touchent le ciel et ont affaire aux nuages » (« Maison ») et la main « Qui désire tout prendre » (« Olivier »). Et il

³³ *Ibid.*, p. 41-42.

ramène la double figure mémorielle de l'enfant et d'Ulysse, ces deux figures d'Heather : féminine et étrangère, repliée vers un lieu où « le passé vient boire » (« Retour ») et ouverte à tous les possibles « En spectre ravi du présent » (« Retour »).

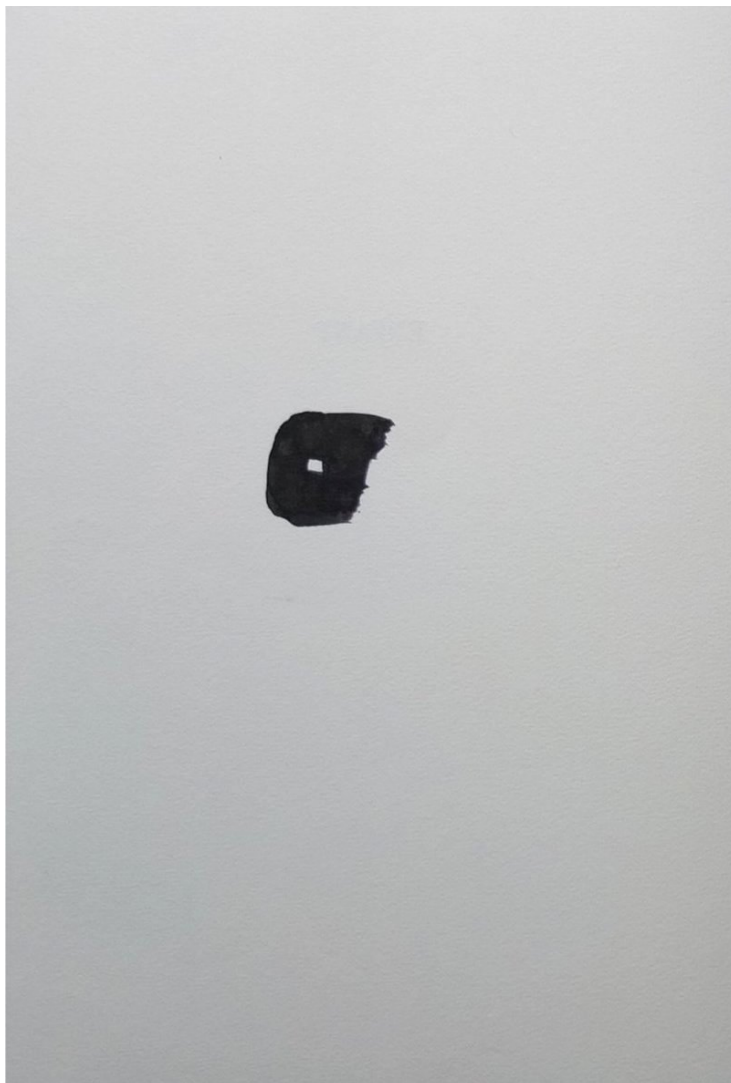


Fig. 8 : ENFANT



Fig. 9 : RETOUR

« Enfant » se place nettement du côté du possible « de l'autre côté de ces quatre murs ». Elle voulait que le dessin soit une image qui contienne toutes les images. Mais elle savait aussi que cette image devait inscrire la perte au cœur de sa forme. Elle voulait une entrée dans la matière, une conjonction des formes et une transparence capable de pousser le visible vers l'invisible. Elle a encouragé le travail avec l'encre noire dont les nuances obtenues au lavis suggèrent une profondeur lumineuse. Cette image a été l'une des plus difficiles parce que l'idée de l'enfant allait bien au-delà du texte. Il annonce l'automne et la « dernière rose », cet espace dilaté « Prenant son temps au temps ». (« Automne ») À la fois solide et extrêmement fragile, il dessine un centre fuyant comme cette « matière linguistique » dont parle Genette : « moins donnée que construite, toujours interprétée, donc transformée par une sorte de rêverie active qui est à la fois action du langage sur l'imagination et de l'imagination sur le langage³⁴. » Il est comme la lumière que les lettres u et i rendent, écrit Genette, « léger, vif, aigu³⁵ ». Il permet au recueil qui se termine en « Retour » de ne pas vraiment finir. Le dessin choisi pour ce mot est en effet un corps de dos, mais c'est aussi l'accouplement de deux moitiés, comme la mer, de sable et d'eau, comme la poésie, de mots et d'images.

Elle est toujours là
 Son visage se voile d'attente
 Dans le sommeil des pierres
 Notre propre sommeil (« Mer »)

Le retour montre que la liste des mots, tout en jouant sur les oppositions ne valorise aucun terme par rapport à un autre. Ce n'est pas un jeu d'antonymes – après « Lumière » ne vient pas « Ombre », après « Enfant », il n'y a pas « Adulte », il n'y a aucune opposition terme à terme, mais un paysage familier fait pour être traversé. Le retour, comme la mer / mère, sont noués au (re)commencement de la vie, à la mort et inversement.

³⁴ Gérard Genette, « Le jour, la nuit », *Langages*, 3^e année, n° 12, 1968. Linguistique et littérature, p. 28. https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2350

³⁵ *Ibid.*, p. 37.



Fig. 10 : MER

Cette rêverie en douze mots d'Heather propose un empilement à la fois infini et instable, à l'image de l'alignement irrégulier des vagues,

animé par les nuances de l'encre (« Mer »). La somme des objets rassemblés présente les lieux parcourus, les rochers et le scintillement de la lumière sur l'eau. Elle raconte une vie pleine de matins et de soirs

Face à ce qui déborde
Le ciel la mer³⁶.

C'est le tableau d'une vie ordinaire, dans une maison avec un jardin et des enfants. C'est aussi une vie suspendue, comme l'était la vie d'Heather à Bréhat « dans la permanence d'un désir jamais satisfait et toujours comblé³⁷ ». C'est enfin une vie d'écriture au rythme des mots soigneusement choisis pour faire le bilan d'une recherche sur la conjonction de l'espace avec la lumière. Ces mots posés en feuillets, en pavés, en îles comme des galets « ronds comme des pains » et mouillés d'encre noire, racontent une vieille histoire : celle du rapport charnel qui unit le monde et le langage³⁸.



Merci à Yves Prié, directeur de la maison d'édition Folle Avoine
d'avoir autorisé NU(e) à reproduire des extraits d'Un choix de mots.

³⁶ Heaher Dohollau, « Pour GenevièveASSE », *Le Point de rosée*, op. cit., p. 62.

³⁷ Heaher Dohollau, « L'après-midi à Bréhat », *Le Point de rosée*, op. cit., p. 17.

³⁸ Heaher Dohollau, « Tertre blanc », *Le Dit des couleurs*, op. cit., p. 97.



c'est déjà le retour qui est
devant soi avec son point
de départ.

NU(e) 82
décembre 2023

Numéro coordonné par Clémence O'Connor

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692